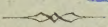


MODESTO AMATO

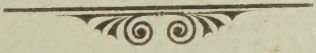


LA COMÉDIE ITALIENNE

dans le théâtre

de

PIERRE LARIVEY



GIRGENTI

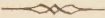
TYPOGRAPHIE DIMA ET C.<sup>IE</sup>

—  
1909  
—

*Ryan*



MODESTO AMATO



LA COMÉDIE ITALIENNE

dans le théâtre

de

PIERRE LARIVEY



*Thèse présentée en vue de l'obtention  
du doctorat de l'Université de Lyon.*



GIRGENTI

TYPOGRAPHIE DIMA, DI CARO ET C.<sup>1E</sup>



1909

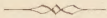






Digitized by the Internet Archive  
in 2026

MODESTO AMATO



LA COMÉDIE ITALIENNE

dans le théâtre

de

PIERRE LARIVEY



GIRGENTI

TYPOGRAPHIE DIMA ET C.<sup>IE</sup>

—  
1909







RÉSUMÉ DE L'ÉTAT  
DES  
INFLUENCES DRAMATIQUES ITALIENNES  
EN FRANCE  
AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XVII<sup>e</sup>





## I

Avant de parler de l'état des influences dramatiques italiennes en France au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup>, il est nécessaire de donner un coup d'œil à l'histoire dramatique italienne du XVI<sup>e</sup> siècle.

L'art dramatique au XVI<sup>e</sup> siècle prit en Italie un aspect littéraire : le retour aux manières, aux types, aux formes du théâtre ancien facilita la production de tragédies et de comédies, et plusieurs écrivains s'adonnèrent au théâtre. Si nous commençons par la tragédie, nous voyons que dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle le seul Sénèque avait eu des imitateurs; et dans la *Panfla* de Pistoia, la plus ancienne tragédie, Sénèque est non seulement imité, mais introduit en personne pour réciter le prologue.

La première tragédie régulière italienne, due à l'imitation grecque, parut en 1515. La *Sofonisba* de George Trissino fut conçue parmi les savants et les artistes qui s'assemblaient à Rome autour de Léon X.

Trissino fit en Italie ce que Ronsard fit en France. Le sujet de la *Sofonisba* est tiré du livre XXX de Tite-Live : Trissino a donné plus d'énergie à ce que le récit latin contenait de vif et de poétique.

La *Sofonisba* de Trissino n'a guère qu'une importance historique; (1) mais l'auteur a indiqué la voie à suivre dans la tragédie.

En même temps Jean Rucellai, ami de Trissino, qui lui donna des règles pour la composition de la tragédie, (2) écrivit la *Romunda*, imitation de l'Antigone de Sophocle, et l'*Oreste*, paraphrase très libre de l'Iphigénie en Tauride d'Euripide.

Jean Rucellai imita même la versification de son ami, mais il y apporta de légères modifications.

Alexandre Pazzi de Médicis s'éloigna un peu,

(1) Schegel l'a définie un mauvais fruit d'un pénible travail.

Tasso relève le *pedestris sermo* de cette tragédie.

(2) Sans toi, écrivait-il, en s'adressant à G. Trissino dans le poème intitulé *le Api*:

..... Non fe' mai cosa alta e grande  
la mente mia ».

de la versification de Trissino. Ses tragédies sont des remaniements de tragédies grecques; la seule *Didone in Cartagine* pourrait être considérée comme une tragédie originale, mais l'auteur même avoue avoir beaucoup emprunté à l'Enéide de Virgile. Cette tragédie et la *Tullia* de Ludovic Martelli sont inférieures aux pièces de Trissino et de Rucellai.

Louis Alamanni au contraire, tout en imitant Sophocle, fit œuvre plus méritoire.

Il écrivit l'*Antigone* pendant qu'il était en France, et cette pièce fut imprimée à Lyon. Par l'abondance des vers et par quelques phrases hors de propos, Alamanni a nui à la simplicité du texte; mais on peut dire que sa version ne manque pas de belles pages et que les paraphrases qu'il fait des chœurs de Sophocle sont généralement heureuses.

Mais le plus fécond tragédien du siècle fut Jean Baptiste Giraldi Cinzio, de Ferrare. Il écrivit l'*Orbecche*, qui fut représentée même en France, la *Didone*, où il suit l'épisode virgilien, l'*Altile*, la *Cleopatra*, les *Antivalomeni*, etc.

Nous avons en outre Sperone Speroni de Padoue, auteur de la *Canace*; Pierre Arétin qui écrivit l'*Orazia*; Ludovic Dolce, auteur de quatre versions d'Euripide et de deux de Sénèque; et enfin Jean André dell'Anguillara, auteur de l'*Edippo*.

Arrivons à la comédie.

Plaute et Térence avaient eu des imitateurs en Italie dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Dans les comédies en latin de Léonard Bruni, de Pierre Paul Vergerio, de Hugolin Pisani, d'Antoine Tridentone, d'Enée Piccolomini on remarque une certaine liberté d'action, et parfois même quelque personnage ou quelque scène qui semble annoncer la *Mandragola*. Mais il ne faut pas croire que la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle sortit des comédies latines des humanistes.

Le retour de Plaute et de Térence sur les scènes italiennes dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle fit naître l'idée d'écrire des comédies dans la langue nationale. La nouvelle comédie en langue vulgaire fleurit d'abord à Ferrare : ce furent les comédies des écrivains latins cités ci-dessus qu' on récita dans cette ville du temps d' Hercule I<sup>er</sup> d' Este, pas dans l'original, mais traduites en italien par Pandolfo Collenuccio, Jérôme Berardi, Baptiste Guarini, Paris Ceresari, qui ça et là modifiaient le texte.

La floraison de ce genre littéraire commence avec Ludovic Arioste. Sa première comédie, la *Cassaria*, représentée en 1508, a la forme, l'intrigue et les personnages de comédies romaines : dans la *Cassaria*, dans les *Suppositi* et dans le *Negromante* on voit l'influence des auteurs comiques anciens. Dans ses autres comédies l'Arioste a un caractère de modernité.

La *Lena* est la plus moderne pour l'invention, pour l'intrigue et pour les caractères. L'auteur nous présente avec un art parfait deux personnages qui sont de tous les temps et de tous les pays : la courtisane méprisable et le mari complaisant, qui vit à ses dépens et qui jouit de ses gains illicites. La *Scolastica*, dont le titre est dû à deux écoliers qui y jouent un rôle important, nous présente plusieurs caractères : l'impatience amoureuse (Hippolyte), la jalousie (Claude), les semonces (le vieux Bartolo). L'Arioste a bien réussi dans l'art dramatique. Mettre la scène toujours dans la rue, entre les maisons où demeurent les personnages ; faire raconter les événements, au lieu de les représenter sous les yeux des spectateurs, ce qui serait le plus efficace pour susciter leur curiosité ; abuser des monologues, des *agnizioni*, (1) des malices des serviteurs ; et enfin faire parler et agir peu les jeunes filles, quoique l'action repose sur elles : voilà les caractères constants de la comédie de l'Arioste et de toute la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle.

Citons, en passant, les deux comédies de Nardi, l'*Amicizia* et *I due felici rivali*.

En 1513 on joua à la cour d'Urbin la *Calandria* de Bernard Dovizi, appelé Bibbiena,

(1) Reconnaissance d'une personne.

qui était un plaisant quoiqu' il se trouvât à la cour de Léon X. (1). La *Calandria* est d'imitation classique : elle rappelle la *Casina* de Plaute et tire son motif principal des *Menacchmi*, dont la partie la plus importante est la ressemblance de deux jumeaux, ce qui donne lieu à des échanges curieux. Ces échanges y sont rendus plus comiques, par le fait que les jumeaux sont imaginés de sexe différent. Dans cette comédie, pleine d'immoralité, on voit des types et non des caractères : Calandre est le nigaud que tout le monde tourne en ridicule, Fessenio est un rusé compère, Lidio, le débauché, Rufo, le charlatan maltraité, Samia, la lâche entremetteuse ; la plus vulgaire abjection assemble tout le monde. On voit la même condition de choses et de personnes dans la *Mandragola* de Machiavel, écrite après 1512 et représentée d'abord à Florence, puis en 1520 à Rome devant Léon X. Ici l'action procède avec ordre ; tous les caractères sont bien tracés ; le dialogue, facile et spontané, est plein de phrases élégantes et de bons mots.

L'action de la *Mandragola* est supposée en 1504. C'est à la fois une comédie d'intrigue et de caractère. L'intrigue se développe natu-

(1) Erat Bibiena mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis : quo genere hominum pontifex adeo flagranter oblectabatur (Giovio).

rellement; les caractères sont, mieux que représentés, sculptés avec un sentiment des vrais instincts et des vraies faiblesses de la nature humaine. La *Clizia* du même auteur, qui fut imitée par Giannotti dans le *Vecchio Amoro*, a moins de qualités que la *Mandragola*.

C'est à Florence, plus qu'ailleurs, que fleurit la comédie. Le mérite principal de la comédie florentine au XVI<sup>e</sup> siècle consiste dans la vivacité. Il faut mentionner avant tout Lorenzino de Médicis, auteur de l'*Aridosia*, dont nous parlerons plus loin. Viennent ensuite François d'Ambra qui écrivit le *Furto*, les *Bernardi* et la *Cofanaria*; Antoine-François Grazzini, connu sous le nom de Lasca, qui écrivit la *Gelosia* dont nous parlerons plus loin, la *Spiritata*, la *Strega*, la *Sibilla*, les *Parentadi* et l'*Arzigogolo*; et avant de sortir de Florence il faut citer Firenzuola, Varchi, Gelli, Landi, Alamanni et Jean Marie Cecchi: celui-ci écrivit 21 comédies et on peut le comparer à Lasca.

Dans la Toscane nous avons Pierre Arétin, esprit bizarre, qui eut une aptitude spéciale à peindre les obscénités et les trivialités.

Il écrivit cinq comédies qui furent publiées entre 1533 et 1542: le *Marescalco*, la *Cortigiana*, le *Ipocrito*, la *Talanta* et le *Filosofo*.

Il y a encore une foule d'écrivains italiens

de ce siècle qui s'adonnèrent à la comédie, tels que Caro, Pino, Ludovic Dolce, Ruzzante, Benvivoglio, Gabiani, Sechi, Razzi et d'autres encore.

Distinguons avant tout les diverses catégories de la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle. Le plus grand nombre est formé de celles qui sont tout près des originaux latins ; un second groupe est formé des comédies qui à côté de l'imitation latine ont un caractère moderne ; un troisième groupe est formé des comédies qui gardent le dessein de l'original, mais qui s'en éloignent quant à l'exécution ; et le dernier est celui des comédies qui empruntent des motifs et des caractères à la **novellistica**.

Les comédies du XVI<sup>e</sup> siècle sont des comédies d'intrigue ; l'intérêt se fonde surtout sur le fait. Les peintures originales de caractères cependant ne font pas défaut. Les personnages conventionnels de la comédie de ce siècle sont : le père de famille, qui est souvent un honnête et simple bourgeois ; les amoureux qui manquent souvent de traits individuels ; le vieillard amoureux qui a généralement du bon sens, mais tout son bon sens l'abandonne dès que la passion s'empare de lui ; la femme d'intrigue et le valet, ennemis redoutables du vieillard amoureux ; le *ragazzo*, type vraiment digne de considération ; le parasite, personnage peu scrupuleux qui rend bien des services inavouables ; le pédant, sot, bavard,

amoureux; le soldat fanfaron, le personnage le plus caricatural du théâtre de cette époque-là.

Le préjugé, la sottise, l'avarice: voilà la base de l'intrigue de la comédie de ce siècle, dans laquelle les déguisements, et surtout ceux qui dissimulent le sexe d'une personne, ont une partie fort importante.

A côté de la comédie savante florissait le théâtre populaire, et surtout la comédie ou la farce populaire, composition libre, traitant une action simple avec des personnages de basse condition et des types ridicules. Le principal de ces personnages est le paysan tel qu'il est en réalité, grossier, niais, sot et rusé. (1)

Sous l'influence de la comédie littéraire, de la farce populaire naquit la comédie **dell'arte**. Bannie des académies et des cours, elle resta toujours parmi le peuple, où elle jouit d'une grande faveur, et elle créa des caractères plus durables que la comédie littéraire. Elle passa même les Alpes et fut populaire dans toute l'Europe. Elle créa des types qui devinrent cosmopolites: Arlequin, balourd et imprudent; Pantalon, type sans pareil pour être berné et moqué; Brighelle, fanfaron et lâche; Scapin, alerte, ingénieux, inépuisable en inventions;

(1) De ces comédies à forme libre dérivèrent les comédies écrites en dialecte par Angelo Beolco, appelé Ruzzante.

Polichinelle, goinfre; le Capitaine Spavento; le Docteur, etc.

La comédie **dell'arte** chez les autres nations fut plus connue que la comédie savante : et plusieurs étrangers disent que c'est la véritable comédie nationale des Italiens. (1)

Selon nos savants, ces comédies n'avaient aucun mérite; mais il est certain qu'en Italie et hors d'Italie elles durèrent longtemps, et jouirent d'une grande renommée. Elles n'exercèrent aucune influence sur le théâtre italien moderne, tandis qu'elles en exercèrent une très grande sur le théâtre français, et même sur le plus illustre auteur comique de la France, Molière. (2)

(1) *Maurice Sand*, dans l'introduction de son ouvrage **Masques et bouffons**, dit qu'il ne s'occupera pas du drame religieux, ni des comédies académiques, mais de ce **qui fait le vrai caractère de l'Italie**, c'est-à-dire de cet art **sui generis** qui se trouve seulement en Italie.

Schlegel dénie aux Italiens ce qu'on appelle esprit dramatique et esprit comique.

Ce sont deux fausses opinions : et nos littérateurs ont démontré qu'en Italie, outre les comédies **dell'arte**, on avait écrit des comédies et des tragédies régulières.

(2) *George Sand*, dans la préface à l'ouvrage de *Maurice Sand*, écrivait : « Sans si riche et curieux précédent (les types comiques de la comédie **dell'arte**), Molière n'eût pas créé la véritable comédie française ».

Voir : *G. Lanson*, Molière et la farce

*L. Moland*, Molière et la comédie italienne, Paris, 1867.

## II

L'art dramatique italien se répandit dans toutes les nations les plus cultivées de l'Europe. Cependant nous nous bornerons à examiner brièvement l'influence du théâtre italien sur le théâtre français.

La Pléiade avait fait naître, pour ce qui concerne l'art scénique, de belles espérances; car les grands succès fictifs, dont s'étaient enorgueillis Jodelle, Belleau et Baïf, ne vivaient plus, après peu d'années, que dans la mémoire des savants. Après un long oubli de l'antiquité, un changement décisif se produisit, dû surtout à l'influence italienne. En France, de bonne heure, des acteurs renommés de la péninsule (1) firent applaudir sur les scènes l'art italien. Le premier document, extrait des **registres de l'Hostel de ville**, (2) est de 1530, année où la reine Éléonore d'Autriche, femme du roi François I<sup>er</sup>,

(1) Voir **Picot**, *Pierre Gringoire et les comédiens italiens*, Paris, 1878. Suivant **Picot**, les comédiens italiens parurent en France dès 1520.

(2) Ce document se trouve dans **Picot**, d'où nous le tirons: « Maistre André italien devait avoir quelque autorité et renom dans son art et profession, car par le même document du 12 décembre 1530 en l'occasion précitée, on voit que maistre Jean du Pont-Alaix, ce bon comédien de l'époque, consentit à reconnaître pour chef et directeur ledit « Maistre André ».

entra à Paris. Dans ce document on voit Maistre André italien, appelé pour faire et composer des farces et des moralités, et on rappelle encore « les italiens, c'est à sçavoir Messire Mathée et ses compagnons faiseurs de mystères », par la même occasion.

En 1548, à Lyon, pour solemniser l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis, la *natione fiorentina* fit jouer la Calandre de Bernard Dovizi de Bibbiena, dont nous avons déjà parlé : les acteurs étaient des toscans et les décors furent faits par M.<sup>o</sup> Nannoccio florentin, et par M. Zanobi, sculpteur. (1)

En 1555 deux autres comédies italiennes, les **Lucidi** de *Firenzuola* et **Flora** de *Louis Alamanni* furent jouées à Paris devant la Cour : les acteurs n'étaient pas de véritables comédiens, mais des gentilshommes amateurs. (2)

(1) Voir **Baschet**, les Comédiens Italiens à la cour de France, p. 8, 9, 10.

(2) On connaît ce que nous venons de dire par un document que *D'Ancona* dans ses « Origini del Teatro italiano » dit publié par *Bertolotti* dans le *Bibliophile* de juin 1885.

C'est une lettre de Stefano Guazzo au *castellano Calandra* de Mantoue, datée du 9 mars : « Di novo io non ho cosa alcuna da scrivere, se non cho questo Natale si recitorno i **Lucidi**, comedia del *Firenzuola*, innanzi a Sua Maestà, della quale io ne dissi una parte; et il simile ho fatto in una comedia del signor Luigi Alamanni intitolata **Flora**, la quale si recitò già otto giorni a Fontanableo, con grandissimo piacere di S. Maestà et tutta la Corte ».

En 1571, pour la première fois parut à Paris une compagnie de comédiens italiens bien organisée. (1)

Ces comédiens, appelés **Gelosi**, jouèrent en France, et précisément à l'Hôtel de Nevers à Paris au mois de mars, et à Nogent-le-Roi, au mois de mai à l'occasion du baptême de Charles-Henri de Clermont. La même année la France vit les **Confidenti**, qui en 1574 s'unirent aux **Gelosi**; ils jouèrent à Paris jusqu'en 1576, époque où les deux compagnies se séparèrent. (2)

Parmi les chefs de ces compagnies on doit mentionner Albert Ganassa qui fut un des premiers à transporter à l'étranger la comédie italienne, qu'il fit applaudir. En 1571 il se rendit en France pour diriger une troupe comique; en 1572 nous le trouvons à Paris pour le mariage de Marguerite de Valois avec le roi de Navarre. Ganassa et ses compagnons

(1) Quant à la présence de cette compagnie, il n'y a aucun document, dit Baschet dans l'ouvrage cité. Mais, ajoute-t-il, dans la publication anglaise officielle des *Calendar of State Papers*, faite sous les auspices du *Master of the Rolls*, on trouve une dépêche de Lord Bachurst. Celui-ci avait été envoyé par la reine Élisabeth vers le roi Charles IX pour le féliciter sur son mariage avec l'archiduchesse, seconde fille de l'empereur; et le 4 mars il annonce à sa souveraine qu'il a vu la « Comedie of Italians that for the good mirth and handling therof deserved singular comendacion ».

(2) C'est l'opinion de M. Adolphe Bartoli et de Magnin. Baschet et D'Ancona cependant disent que sur l'union et sur la séparation des deux Compagnies règne une grande incertitude.

demeurèrent à Paris jusqu' à la mort de Charles IX (le dernies jour de mai 1574); c'est en cette année que Ganassa se rendit en Espagne, où il résida longtemps et s'enrichit.

En 1572 nous trouvons en France une troupe composée de onze bons compagnons , dont le chef était Soldino Fiorentino « *comedien à la suite de Sa Majesté* ». (1)

A la même époque nous trouvons une autre compagnie, dont le chef était Anthoine Marie Vénitien.

Henri III lui aussi aimait beaucoup la comédie italienne, et lorsqu' il fut à Venise, la compagnie des **Gelosi** fit une très belle impression sur son esprit ; il existe un document *escript à Paris le 25<sup>me</sup> du moi de may 1576*, par lequel on voit qu' il désire avoir en France tous le comédiens de la compagnie des Gelosi. (2) Cette compagnie arriva le 25 janvier 1577 parce que quelques obstacles avaient retardé leur arrivée. (3)

En 1578 nous trouvons un Massimiano Milanino (4) chef de la Compagnie des Comédiens italiens suivant le roi de Navarre;

(1) **Baschet**, ouvrage cité, p. 35.

(2) **Baschet**, ouvrage cité, p. 63.

(3) Journal du S.<sup>r</sup> de Lestoile :... « *aians esté pris et décalixés par les Huguenots* ».

(4) **Baschet**, ouv. cité, p. 87.

en 1579, un Paul de Padoue (1) avec sa compagnie; en 1583 un certain Battista Lazaro qui joua à l'hôtel de Bourgogne; en 1584 une autre compagnie favorisée par le duc de Joyeuse, auquel Fabritio de Fornaris, l'un des comédiens, dédia sa comédie l' **Angelica**; (2) en 1588 on trouve de nouveaux comédiens italiens à Paris. (3)

Sous le règne de Henri IV, c'est le roi même qui appelle des comédiens italiens à la Cour à l'occasion de son mariage avec Marie de Médicis. C'est la compagnie des **Accesi** (4) qui fut à Lyon l'été de 1601 et retourna en Italie à la fin de l'automne de la même année.

En 1603 le roi et la reine appelèrent une autre troupe italienne, dont le chef était François Andreini, toscan. Il s'adonna à la comédie et s'unît probablement aux *Gelosi*,

(1) **Baschet**, ouv. cité, p. 37.

(2) **Baschet** dit que cette comédie a été traduite en français par le S.<sup>r</sup> L. C. (Peut-être Larivey).

(3) **Frères Parfait**. Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à la suppression en 1697 (1 vol. in-12. Paris, Ruzet, 1767).

(4) Il (le roi) s'arrêta à Fontainebleau jusqu'au 26 juin 1600, partit pour Moulins, et fut à Lyon le 9 juillet. Il y trouva arrivé, depuis trois semaines, le signor Drusian Martinelli, mari de Madame Angelica, l'une des comédiennes de la troupe, et frère de Tristano Martinelli, qui s'était rendu presque célèbre, depuis quelques années, en son personnage d'*Arlequin*. Drusian faisait fonction de directeur de la compagnie des *Accesi* (voir **Baschet**, ouv. cité, p. 109).

tenant d'abord le rôle de *l'innamorato*, et puis celui du soldat superbe, ambitieux et vantard, sous le nom de *capitaine Spavento du Val d'Enfer*. Il publia aussi plusieurs ouvrages. Sa femme Isabelle, née à Padoue en 1562, eut une plus grande renommée. Sous la direction et les conseils de son mari et de Flaminio Scala, elle devint bientôt une des plus célèbres actrices italiennes de son temps. Elle fut chère aux rois d'Italie et de France, et fut applaudie par le public des deux nations. Au mois d'avril 1604, elle partit de France avec son mari, comblée d'honneurs par Henri IV et Marie de Médicis. (1) Mais Isabelle Andreini mourut le 11 de juin de l'année 1604 à Lyon, où elle eut de grands honneurs funèbres.

Une autre troupe italienne encore parut à la Cour de Henri IV; elle était sous la direction de Pier Maria Cecchini, déjà célèbre sous le nom de Fritellino, qui laissa quelques écrits et deux petites pièces : *Amico tradito* et *Flaminia schiava*.

Et d'autres compagnies italiennes, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> furent bien accueillies en France, et surtout à la Cour.

(1) « Elle a donné tout contentement d'elle et de sa troupe au Roy Monseigneur et à moy. C'est pourquoy je vous la recommande avec affection ». C'est en ces termes que la reine écrivait à la duchesse de Mantoue. (voir **Baschet**, ouvrage cité, p. 145).

Pendant que les compagnies d'acteurs de notre péninsule, dont nous venons de parler, rendaient agréable à la France la nouvelle *commedia a soggetto*, qui eut tant d'influence sur le théâtre français, nos écrivains dramatiques étaient lus, admirés, imités et traduits par les Français.

Je dirai ici brièvement tout ce que la France a emprunté à nos fécondes œuvres dramatiques du XVI<sup>e</sup> siècle; mais il faut parler avant tout des unités dramatiques.

« Delle tre unità che hanno avuto tanta parte nel moderno dramma classico, quella di azione era la principale e, in verità, la sola che Aristotile conoscesse o inculcasse. Ma da quel suo cenno ai limiti di tempo osservati nella tragedia greca, la Rinascenza ricavò l'unità di tempo, e dedusse anche l'unità di luogo, della quale non è motto di sorta in Aristotile o in altro qualsiasi degli scrittori antichi. È ai critici italiani della Rinascenza che il mondo deve le tre unità... Il primo cenno all'unità di tempo nella letteratura moderna è da cercare nel *Discorso sulle Comedie e sulle tragedie* del Giraldi Cintio ». (1)

Après plusieurs discussions de Robertelli, de

(1) Spingarn. La Critica letteraria nel Rinascimento, p. 90.

Segni, de Trissino, de Maggi, de Scaligero, de Minturno, de Vettori, nous arrivons a Castelvetro, qui conçut le premier l'unité de lieu et qui donna aux trois unités leur forme définitive.

Nous pourrions donc affirmer, suivant Spingarn, d'après la traduction de Fusco, que « proprio come l'unità di azione è per eccellenza l'unità aristotelica, così le unità di tempo e di luogo sono senz'alcun dubbio unità italiane. Esse entrano nella letteratura critica d'Europa sin dal tempo del Castelvetro; e si può quasi dire siano state l'ultimo contributo dell'Italia alla critica letteraria. Due anni dopo che il Castelvetro le promulgò, vennero introdotte in Francia e una dozzina di anni più tardi in Inghilterra ».

L'histoire des unités dramatiques en France, au XVI<sup>e</sup> siècle, mérite des considérations. Elles exercèrent une certaine influence sur l'art dramatique dès l'apparition de la Pléiade : en effet dans la première scène de la *Cléopâtre* de Jodelle (1552) nous trouvons une allusion à l'unité de temps, que plus tard Corneille appela la *règle des règles* :

Avant que ce soleil, qui vient ores de naître,  
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge.  
Cléopâtre mourra !

En 1553, Mellin de Saint-Gelais traduisit

en français la *Sophonisbe* de Trissino, et l'influence du drame italien se consolida en France. Mais le premier qui donna sous une forme précise les trois unités fut Jean de la Taille, dans l'*art de tragédie* (1572). « Il faut toujours, dit-il, représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps et en un même lieu ».

Jean de la Taille suivait Castelvetro, qui avait déjà écrit : « La mutacione tragica non può tirar con esso seco, se non una giornata et un luogo ».

Les comédies italiennes délivrèrent les Français des entraves du théâtre profane, qui chez eux dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle consistait en farces, moralités et sotties.

C'est aux Italiens que les Français doivent leur théâtre.

M. Gustave Lanson dans son *Histoire de la littérature française* dit : « Intrigue, dialogue, types, comique, tout vient d'eux, et ceux qui essaient ou se vantent de faire des compositions originales, ne se distinguent pas du tout des traducteurs. Les pièces sont très intriguées, les conversations longuement filées, les types soigneusement caractérisés et poussés tantôt dans la vulgarité réaliste, tantôt dans la fantaisie bouffonne, marchands, bourgeois, entremetteuses, ruffians, capitans, parasites; les situations

et le ton vont aisément jusqu' à la plus grossière indécence. Cette comédie est sans rapport direct avec notre vieille farce française; les jeunes filles et l'amour, avec le dénouement du mariage y tiennent une telle place que cela seul suffit à séparer les deux genres.

Les rapports qu' on serait tenté de trouver entre eux s'expliquent soit par la nature et l'origine de la comédie des Italiens, soit par l'étrange liberté des mœurs et du ton dans toutes les classes en France au XVI<sup>e</sup> siècle ». (1)

Celui qui favorisa mieux que les autres l'imitation de la comédie italienne en France ce fut **Pierre Larivey**, (2) de qui nous parlerons plus loin.

Mais avant et après Larivey, d'autres comédies italiennes y avaient été reproduites, et quelque composition imparfaite originale avait été modelées sur le genre italien. Etienne Jodelle, dont nous avons déjà parlé, tirait *Eugène* ou la Rencontre de la comédie italienne, d'*indole specialmente novellistica*. (3)

(1) Paris, Hachette, 5<sup>e</sup> éd., 1898, p. 503.

(2) « Tous les auteurs dramatique, du XVI<sup>e</sup> siècle l'ont été par caprice, et en passant, sauf Larivey et Robert Garnier ».

Voir **Faguet**, la Tragédie Française au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Welter, 1897, 2<sup>e</sup> éd.

(3) Notre étude se rapporte surtout aux influences dramatiques italiennes en France; mais comme nous avons parlé du conte il nous est permis de donner un coup d'œil au rôle d'inspiration que

En 1543 Charles Estienne traduisit le *Sacrificio (gl'Ingannati)* des Intronati, et ce fut la première traduction d'une comédie italienne;(1)

le conte a joué dans le théâtre français. Les auteurs comiques du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> nous montrent plusieurs travestissements : des intrigants déguisés en pères, des jeunes filles habillées en garçons, des servantes en médecins, des comtes déguisés en écoliers ou en maîtres de musique ou même en soldats. Voyons d'où naquit ce moyen comique.

Il faut trouver l'inspiration directe dans la comédie classique, dans la comédie italienne, et surtout dans le conte. *Louis Le Jars*, dans sa *Lucelle*, nous parle d'un mariage secret compliqué par l'aventure de l'amoureux, qui réussit à pénétrer chez sa belle en qualité de domestique : ce mariage est le fond de la comédie. Nous trouvons ce même sujet chez Térence (*Eunuque*) et chez plusieurs auteurs comiques italiens, tels que *Piccolomini (Ortensia et Alessandro)*, *Jean Baptiste Grassini (Polifilo et Parentadi)*, *Sechi (la Cameriera)*, *Razzi (la Cecca)* et d'autres encore ; mais si nous considérons un peu le conte, nous voyons qu'il avait inspiré antérieurement la situation tragique des deux amoureux sauvés tout à coup par une reconnaissance. *Odet de Turnèbe* dans ses *Contents* nous montre un amoureux qui emprunte les habits d'un autre pour pénétrer dans la maison de sa bien aimée : mais le voilà compromis, et alors il met à sa place une femme quelconque

*Turnèbe* s'inspire pour la première partie, c'est-à-dire pour l'emprunt des habits, du *Novellino* (conte 35<sup>e</sup>), et pour la seconde partie, c'est-à-dire pour la substitution, du *Décameron* de *Boccace*. *François d'Amboise* dans les *Neapolitaines* s'inspire directement du *Décameron*, dans l'épisode de la dame qui a donné rendez-vous à deux galants en même temps; à l'arrivée d'un troisième elle feint que l'un soit poursuivi par l'autre. *François Perrin* dans ses *Escolliers* s'inspire du *Novellino* (conte CXXXV) dans l'épisode principal où il nous montre un jeune homme qui cède sa belle à un de ses amis, lui donnant ses habits pour le tromper. *Claude Bonet* dans sa *Tasse*, comédie, emprunte le sujet à un conte italien.

Dans la littérature dramatique qui suit, le conte n'est pas oublié, mais son rôle se borne plutôt aux épisodes.

(1) *Royer*, Histoire universelle du théâtre. *Charles*, La Comédie en France au XVI<sup>e</sup> siècle.

en 1560, un poète de la Pléiade, Jacques Grévin, écrivait la *Trésorière* qui sent l'imitation du théâtre italien; en 1560 il imitait, comme déjà l'avait fait Charles Estienne, le *Sacrificio* dans ses *Esbahis*. (1) Le théâtre comique français commence vraiment à s'inspirer de l'Italie. (2) En 1577, après la mort de Remy Belleau, on trouva dans ses papiers une comédie, la *Reconnue*, qui sans doute était fort antérieure à cette date: elle accuse peut-être une influence italienne. (3) En 1545 Bourgeois, en 1552 De Mesme, en 1594 Godard traduisirent les *Suppositi* de Ludovic Arioste: le deux premiers traduisirent la comédie italienne, le dernier l'imita dans ses *Deguissez*. Jannet, (4) en parlant de la comédie de Godard, cite les paroles qui se trouvent dans l'*Histoire du Théâtre français des frères Parfait*. « Le sujet des *Deguissez* est tiré d'une pièce intitulée *Comédie très élégante, en laquelle sont contenues les amours recreatives d'Erostrate, filz de Philogone, de Catania en Sicile, et de la belle Polymneste, fille de Damon, bourgeois d'Avignon*, qui parut imprimée en vers françois à Paris en 1545, et cette dernière n'est qu'une tra-

(1) Royer, ouv. cité. Chasles, ouv. cité.

(2) Rigal, le Théâtre de la Renaissance, dans l'histoire de la litt. française de Petit de Julleville.

(3) Rigal, ouv. cité.

(4) Ancien théâtre français, vol. VII, p. 337.

duction de la comédie des *Suppositi* de l'Arioste, à la différence près de quelques noms, et que le lieu de la scène est à Ferrare dans l'original italien ».

M. Jannet ajoute qu' il ignore jusqu' à quel point Jean Godard a pu imiter la comédie, imprimée à Paris en 1545 : il a pu lire la comédie de l'Arioste dans l'original ou dans la traduction française de De Mesmes, imprimée à Paris en 1552.

Jannet loue le plan, la conduite et la versification de la comédie de Jean Godard, et conclut que les *Déguisez* est une des plus jolies comédies françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. (1)

En 1592 Roland Brisset, dont le goût pour la poésie dramatique l'engagea à travailler pour le théâtre, fit paraître à Tours la *Diéromene* ou le *Repentir d'amour*, pastorale traduite de l'italien de Louis Grotto. (2)

Vers cette époque, Nicolas de Montreux, connu sous le nom d'*Olenix de Mont-Sacré*, (3)

(1) À notre avis, la comédie de *Godard* est une médiocre imitation. Voilà le jugement qu' on lit dans l'*Histoire du théâtre français des frères Parfait*, tome troisième, Paris, LeMercier MDCCXLV. « Quoiqu' on trouve un fond d'intrigue assez divertissant, et des caractères que les poètes du dernier siècle ont quelquefois imité, cependant on peut dire que cette comédie est très mal versifiée, qu' elle est sans ordre... ».

(2) Histoire du théâtre français des frères Parfait.

(3) Anagramme.

publia l'*Isabelle*, sujet tiré de l'Arioste, (1) et mis en mauvais vers français.

Nous voilà arrivés à une période de progrès pour la comédie française : la comédie italienne commence à être écrite en prose, et les trois meilleurs auteurs comiques français du XVI<sup>e</sup> siècle, Pierre Larivey, Jean de la Taille et Odet de Turnèbe, imitant ou traduisant les ouvrages italiens, ou gardent la prose de leurs modèles ou l'emploient tout à fait. Sans nous occuper maintenant de Larivey, qui fit connaître à la France plusieurs Italiens, auteurs de comédies, nous dirons que Jean de la Taille mérite une place distinguée dans l'histoire du théâtre français du XVI<sup>e</sup> siècle. Il traduisit le *Negromante* de l'Arioste, et écrivit une comédie de genre italien, les *Corrivaux*. Quant au *Negromante* il avait déclaré que son modèle était l'Arioste, tandis que pour les *Corrivaux*, il dit dans le prologue : « Vous y verrez jouer une comédie faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins, et quelques nouveaux Italiens ». *Jean de la*

(1) Histoire du théâtre français des frères Parfait.  
Faguet, la Tragédie au XVI<sup>e</sup> siècle.

Taille suivit dans cette comédie les traces de l'Arioste, de Machiavel et de Bibbiena. (1)

En 1584 on publia une comédie d'Odet de Turnèbe, mort très jeune, à l'âge de 28 ans. Fils d'Adrien Turnèbe, un des plus savants humanistes de la Renaissance, il s'était de bonne heure, comme dit M. Rigal, fait apprécier comme savant, poète et homme d'esprit. La comédie intitulée les *Contents* que nous avons citée, fut trouvée, comme nous l'avons déjà dit, dans ses papiers et publiée par Pierre du Ravel. Cette comédie jouit longtemps d'une réputation considérable. Suivant Rigal, « dans leur ensemble, les *Contents* sont un pur imbroglio à l'italienne, dont l'intrigue est fort invraisemblable, mais amusante et claire; on y trouve trois amoureux qui désirent la main d'une même jeune fille, des valets retors, un écornifleur, un soldat fanfaron; et le premier rôle n'appartient même pas à l'un de ces personnages traditionnels: il est dévolu à un personnage muet et inanimé, au bel habit incarnat du jeune Eustache. Dix fois cet habit paraît,

(1) Sainte-Beuve, le Théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle.

M. Salza est d'avis que Jean De la Taille a tiré ses *Corrivaux* du conte de Boccace (Décaméron V, 5) de deux jeunes gens Giannole et Minghino, épris d'une même jeune fille. Ils se rencontrent au même instant devant la porte de celle-ci, croyant, chacun pour son compte, arriver à leurs prix. Ils se querellent entre eux. Voir Salza, *Delle Commedie* di Ludovico Dolce, Melfi, 1899.

disparaît, reparaît, change de porteur, comme, inversement, il arrive que nos actrices changent de robe : il est infatigable. À côté de l'intrigue folle, les *Contents* nous offrent des parties plus sérieuses : de bons traits satiriques, des scènes pleines de naturel et de vérité, et l'exposition la plus vive, la plus franche, la mieux faite pour nous faire connaître les caractères et les sentiments des personnages en scène, qui sans doute ait été écrite en France avant Molière ».

Et après ces auteurs comiques qui écrivent en prose, le vers, qui à vrai dire, n'avait pas été complètement abandonné, reparaît, mais la comédie n'est plus dans sa pleine vigueur. En effet, si nous ne parlons pas du second recueil de Larivey, nous ne rencontrons pas plus, de cinq ou six comédies entre 1598 et 1627, dont les auteurs sont Rotrou (1630), Corneille (1629), Mairet, (1632) et d'autres. Après eux, paraît Molière, le père de la comédie française.

Ce sont toujours les Italiens qui fournissent aux Français, même au début de ce siècle, des idées, des pièces, des jeux de scène et des types traditionnels. (1)

(1) **Mairet** donna les *Galanteries du duc d'Ossone*, œuvre italienne de goût et de facture ; **Rotrou** donna la *Sœur*, à l'imitation de la *Sorella* de J. B. della Porta ; **Corneille** donna l'*Illusion comique*, qui vient de la comédie italienne ; et le grand **Molière**, lui aussi, doit beaucoup à l'art dramatique italien.

La tragédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle servit moins que la comédie au théâtre français. Toutefois la *Sophonisbe* de Trissino d'abord fut traduite en prose par Mellin de Saint-Gelais et représentée en 1559 à Blois devant le roi Henri II. Vient ensuite la traduction en vers de Claude Mermet, notaire ducal et écrivain de Saint Rambert en Savoye qui fit imprimer à Lyon en 1583 « cette tragédie de *Sophonisbe*, reine de Numidie, traduite en vers français sur l'original italien de Jean - George Trissino »; (1) ensuite la *Sophonisbe* fut plus ou moins imitée par Antoine de Montchrétien dans sa *Sophonisbe*, parue en 1596. Elle avait été jouée dès 1594 à l'Hôtel de Bourgogne, d'après le Journal du *Théâtre Français*, et y fut reprise en 1596 sous le titre nouveau de *La Carthaginoise* ou la *Liberté*. Montchrétien y a suivi pas à pas Trissino. (2) Et enfin au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle Montreux et Mairet ont donné chacun une *Sophonisbe*.

Guillaume Le Breton puisa dans la *Tullia* de Martelli, et Billard dans la composition de *Polixène* et de *Panthée* consulta des écrivains italiens.

Robert Garnier, qui est à peu près le seul connu des tragiques français et qui est resté

(1) Histoire du théâtre français des frères Parfait, tome III.

(2) Faguet, la Tragédie Française au XVI<sup>e</sup> siècle.

le représentant de la tragédie française de la Renaissance, (1) tira des chants XLIV-XLVI du *Roland Furieux* de l'Arioste le drame *Bradamante*, qui pour le titre (*tragi-comédie*, c'est-à-dire *drame historique à dénouement heureux*) nous rappelle les tragi-comédies du temps, formées quelquefois, comme la *Lucelle* de Le Jars (1577), sur des modèles italiens.

Et de l'école de Garnier, Pierre Mathieu dans sa *Clytemnestre* (1589) imita le langage d'amour des écrivains italiens, et La Grange, dans sa *Didon*, doit avoir eu connaissance de la *Didone* de Dolce. (2)

(1) **Faguet**, la Tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle.

(2) **Faguet**, ouv. cité.

APERÇU  
DES CONNAISSANCES DE PIERRE LARIVEY  
EN FAIT DE LANGUE, DE CULTURE,  
DE LITTÉRATURE ITALIENNES





La comédie bourgeoise, la comédie empruntée à la vie, préparation à celle de Molière, naît en France, comme nous l'avons déjà dit, de l'imitation italienne, faite par un auteur originaire d'Italie.

Pierre Giunti, originaire de Florence par son père, naquit à Troyes, en Champagne, d'où le nom de Champenois.

Son père imprima dans sa jeunesse chez Giunti à Florence; après il quitta sa patrie et alla s'établir à Troyes pour ses affaires de banque et de commerce, (1) et dans cette ville

(1) Grosley dit que Larivey était fils d'un Giunti, Florentin, venu à Troyes, soit en compagnie des artistes florentins qui nous ont laissé tant de monuments de leurs études sous Michel-Ange, soit pour y suivre, à l'exemple de plusieurs de ses compatriotes, des affaires de commerce ou de banque.

son nom fut traduit en L'Arivey (l'arrivé). (1)

Faisons maintenant de notre mieux pour reconstruire la vie de Larivey, parce que ses biographes ne donnent que des renseignements peu exacts et incomplets. Pour le faire, il faut recourir aux dates et aux préfaces de ses différents ouvrages, et à l'avertissement de M. P. Jannet dans l'*Ancien théâtre Français*. (2)

Premièrement il faut observer que l'orthographe du nom de cet auteur varie extrêmement : on l'appela L'Arivey, de la Rivey, l'Arrivey et Larivey. (3)

Pierre Larivey, suivant ses biographes naquit vers 1550. Jannet, au contraire, établit la date de sa naissance vers 1540.

• En effet dans la traduction de l'*Humanité de Jesus - Christ*, de Pierre Arétin, parue en 1604, on trouve un sonnet de Thorelot, chanoine de l'église Sant - Urbain de Troyes, par lequel on voit que Larivey devait être

(1) Son nom de Larivey serait la traduction du nom italien *il Giunto* (participe passé du verbo *giungere*, arriver). La traduction ne doit pas être regardée comme un simple caprice de naturalisation. En effet — et c'est M. Fournier qui le remarque — un édit de 1539 établissait qu'on traduisit les noms étrangers dans tous les actes publics.

(2) *Ancien théâtre français*, par M. Viollet Le Duc, tome V, Paris, chez P. Jannet, libraire, 1855.

(3) Nous suivons cette dernière orthographe, qui est généralement employée. En effet Jannet, Sainto-Beuve, Charles et d'autres encore écrivent toujours *Pierre de Larivey*.

d' un âge mûr à cette époque-là. Le sonnet qui commence par une comparaison entre Larivey et le cygne, nous dit clairement qu' il est vers la fin de sa vie. Et dans le premier tercet, Thorelot l'appelle ni plus ni moins que *venerable vieillard*. Suivant donc ses biographes, Larivey aurait été appelé *venerable vieillard* à l' âge de 53 ans : ce qui semble impossible. Si nous plaçons la date suivant Jannet, ou entre 1535 et 1540, nous voyons que le sonnet de Thorelot, qui connaissait bien Larivey, parce qu' il était, comme son ami, chanoine à Troyes, correspond un peu plus à la vérité. En effet à 63 ans, ou pour mieux dire à 68 ans, on peut bien appeler un individu *vénérable vieillard*. Quant à la date de la mort, tous s' accordent à la placer vers 1612 : de sorte qu' il mourut à l' âge de 72 ou bien de 77 ans. Certes, sa mort dut arriver tout de suite après l'an 1611, époque où il avait publié, comme nous verrons, quelques-unes de ses comédies, avec la promesse d'en publier d'autres.

Mais après 1611, personne ne parle plus de Larivey, et sa mort fut certainement la cause de ce silence.

On connaît peu de chose de la vie de Larivey: il est certain, cependant qu' il dut recevoir une bonne éducation, et qu' il dut vivre long-

temps à Troyes, (1) où, en 1605, il est déjà chanoine « en l'église royale et collegiale de S. Etienne ».

Ce n'est pas un petit mérite que celui de Larivey d'avoir répandu en France la connaissance de plusieurs ouvrages italiens de genre différent.

Il transporta en France l'esprit de la patrie de ses aïeux, et il fit en sorte de faire connaître aux français une partie des meilleures et plus bizarres productions littéraires d'Italie et surtout de Florence.

En effet Larivey qui, comme nous avons déjà dit, était originaire d'une famille florentine, apprit bien par ses parents le doux langage toscan et notre littérature.

Larivey eut une bonne connaissance de la langue de ses ancêtres: on peut le voir d'après tous ses ouvrages qui sont tous des traductions de cette langue. A vrai dire le mot *traduction* n'est pas exact; nous serions plus près de la vérité si nous disions que Larivey a imité ses modèles. Il a gardé dans son style la vivacité et la libre verdeur des écrivains toscans: de là l'originalité de son œuvre.

(1) Les Frères *Parfait*, au contraire, ne donnent pas même la certitude sur la patrie de Larivey. « Selon toutes les apparences *La Rivey* (c'est l'orthographe suivie par les frères *Parfait*) était de Troyes en Champagne; car il s'y retira sur la fin de ses jours, et y fit imprimer ses trois dernières comédies, qu' il donna en 1611 ».

Les mots italiens qui font partie du lexique de Larivey sont très nombreux : *affront*, *altier*, *baladin*, *bouffon*, *boutade*, *burlesque*, *caresser*, *casque*, *charlatan*, *coche*, *escadre*, *gambade*, *modèle*, *parade*, *piédestal* et bien d'autres enregistrés par Brachet, par Darmesteter, etc.

Indiquons les italianismes que Larivey a répandus dans ses comédies.

Les superlatifs en *issime* : *argutissime* (tome V de l'*ancien théâtre*, page 27), *illustrissime* (V, 48), *doctissime* (V, 85), *reverendissime* (V, 85), *electissime* (VI, 316), *speciosissime* (VI, 316), *bravissime* (VI, 374), *bestialissime* (VII, 375).

Les suffixes en *ade*, comme *pommade* (V, 24), *accolade* (V, 27), *estrapade* (V, 378), la *passade* (VI, 25), *mascarade* (VI, 49), *bastonnade* (VI, 66), *bravade* (VI, 240), *estafilade* (VII, 81).

Les termes militaires : *courtines* (V, 73), *arquebusade* (V, 276), *casemate* (V, 355), *solde*, *solder* (VI, 25), *faction* (VI, 54), *colonel* (VI, 78), *cap d'escadres* (VI, 84), *lances spesades* (VI, 84), *escu* (VI, 85), *harquebouze et harquebuzier* (VI, 85), *escarmouche* (VI, 219), *colonnel* (VII, 52).

Les diminutifs et les « *vezzeggiativi* » : *duret* (V, 59), *pauvret* (V, 303), *durette* (VI, 17), *bouchette* (VI, 33), *parollette* (VI, 340), *amelette* (VI, 434), *larmelette* (VII, 25), *rondelette* (VII, 31), *doucelette* (VII, 31).

On y trouve encore d'autres italianismes : *marran* et *marrane* (V, 303, V, 277) qui sont dans le texte italien, quoique leur origine soit espagnole, *melliflu* (V, 24), *courtesie* (V, 26), *grand crève-cœur* (V, 28) *rompement de teste* (V, 28), *baste* (V, 30), *mercé d'amor* (V, 31), *signor siij* (V, 34), *messer* (V, 35), *affetter* et *affetté* (V, 36), *geste* (V, 40), *la trame* (V, 41), *aquest* (V, 41), *favori* (V, 85), *proue vous fasse* (V, 101), *scoffion* (V, 101), *goffe* (V, 106), *brusq* (V, 117), *brave* (V, 149), *becu* (V, 276), *cazaquin* (V, 313), *ruffien* (V, 317), *gabber* (V, 352), *caze* (V, 355), *cagneur* (V, 369), *la passade nuit* (VI, 25), *accorte* (VI, 32), *cap* (VI, 84), *robbe*, *robbon* (VI, 89, dans le sens italien de *robbone* et *veste*), *dispost* (VI, 163), *cornes* (VI, 167, dans le sens badin italien), *pedant* et *pedanterie*, et même *pedanter* (VI, 203), *cracher des sentences* (VI, 215), *bancque* (VI, 221), les *ceps* (VI, 275), *banque rompue* (VI, 285, *bancarotta*), *providé* VI, 316), *indole* (VI, 316, 395), *exercité* (VI, 317), *scintille* (VI, 321), *serve* (VI, 330), *frenetiquer* (VI, 352), *bourdel* (VI, 377), *nutriment* (VI, 377), *la teneur de la lettre* (VI, 342), *clausule* (VI, 394), *cedulle* (VI, 434), *faquin* (1) (VI, 435) *bastant* (VI, 467),

(1) Molière, lui aussi, emploie ce mot :

Lorsqu' au premier faquin il court en faire autant.

Misanthrope, I.

*courtisanne* (VII, 33), *canaille* (VII, 45), *cy-vette* (VII, 83) etc.

Quant à la grammaire et à la syntaxe il faut observer que notre auteur a laissé quelquefois des formes italiennes, qui ne répondent pas entièrement au génie de la langue française. Ainsi, par exemple, dans le volume V, page 117, on lit : *et si je n'ay le visage tant beau beau*, et dans le même volume, page 129 : *je pense que tu n'aimes pas ces si grands grands*, phrases qui correspondent à l'italien. On voit que l'auteur a formé le superlatif absolu tel qu' on le forme quelquefois en italien, en répétant le positif, tandis que les Français forment le superlatif en faisant précéder l'adjectif d'un des mots *très, fort, bien*.

Larivey emploie *quant, quante*, (quantus) dans le sens italien de *quante volte : quantefois* (V, 118) *toutes et quantes fois* (V, 112). On trouve encore : *quantas fortunes, quantas disgraces, quantas adversitez me sont arrivées cette nuit !* (V, 376), qui correspond au texte italien : *quante fortune, quante disgrazie, quante avversità mi sono incontrate in questa notte !* Il faut encore observer chez Larivey l'emploi du participe adjectif correspondant à l'italien, dans les cas suivants : *Il y a presque demi heure que je suis icy attendant* (V. 235), *je la vy, devisant fort privement avec un soldat* (VI, 12), *veu que*

*cela est desplaisant à Dieu* (V, 207). On trouve encore : *adjoustant que* (VI, 10), *quoy entendant* (VI, 11), *quoy faisant* (VI, 453), qui rappellent l'italien et l'emploi du gérondif, comme substantif, même là où l'italien a l'infinitif : *demandant une vefve à femme c'est accroistre le los* (V, 109). Cependant comme en italien : *Parlant d'elle c'est faire* (VII, 19, *parlando... è...*).

L'influence italienne semble remarquable aussi dans les cas suivants du participe passé et du gérondif : *Sortys hors de Dijon et arrivez en un chemin croisé, se jettu sur nous un homme* (VII, 272), *aydant Dieu* (*piacendo a Dio*), *n'y ayant au logis que Leonard* (V, 175, *non essendo in casa che...*); *me semblant vous avoir conté chose qui vous pleust, il me fut dict* (V, 176), *paren-domi...*).

*Essere per fare* est une expression italienne souvent répétée par Larivey : *Je pense qu' il est fol et que sommes pour faire* (1) *une chose et luy une autre* (V, 321); *la feste n'est pour durer trop* (2) (V, 230); *je ne suis pour demeurer long temps* (3) (V, 314). Et encore : *il est pour jurer* (V, 31), *elle est pour estre mienne* (V, 231), *je suis pour vous aymer* (VI, 326).

(1) Che noi siamo per fare.

(2) La festa non ha da durar troppo.

(3) Io non sono per stare.

Deux verbes avec la conjonction *si* sont mis par Larivey au futur, ce qui est contraire à la syntaxe française soit ancienne, soit moderne. On voit aisément qu' il a suivi l'usage italien : « *Si vous serez sage, vous apaiserez* ».

Il faut enfin remarquer un fait caractéristique du français de la Renaissance : l'inversion fait en général place à la construction directe, mais chez Larivey nous avons plusieurs exemples d'inversions dans lesquelles l'influence italienne a peut-être eu sa part. *Et toutes ces choses font les jeunes gens...* (VI, 480); — *Donc naist la mauvaise renommée du sexe féminin*, (VI, 481); — *Se jetta sur nous un homme* (VII, 272).

A la connaissance de la langue il unit une assez grande pratique de notre histoire littéraire. Il montre qu' il connaît notre XVI<sup>e</sup> siècle : en effet il connaissait la *novellistica* qui eut chez nous un grand développement, et il donna à la France, vers 1572, le second livre des *Facétieuses nuits du Seigneur Straparole*.

L' Italie eut, au XVI<sup>e</sup> siècle, des conteurs toscans, vénitiens, lombards et napolitains; Larivey commença par faire connaître à la France un conteur vénitien, qui n' a pas une grande renommée. Il suivait la théorie de ceux qui, introduisant dans la littérature étrangère la nôtre, prennent comme modèles des écrivains de second ordre.

Quant au conte, il se passe à Venise, dans l'île de Murano, où Jean François Straparole de Caravaggio près de Crémone, né vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle et vécu ignoré, imagine que les 73 contes de ses treize *Piacevoli notti* (1550-53) en treize nuits consécutives sont racontés par une foule de dames de condition, jeunes filles et gentilshommes, dans le palais d'Octavian Marie Sforza, évêque de Lodi. Elles sont dignes d'être remarquées pour le nombre considérable de fables, c'est-à-dire de contes fantastiques tirés des fables populaires, et qui s'accordent avec les fables orientales du *Panciattantra* (l'ancien recueil de fables et nouvelles indiennes, qui, s'étant répandu dès le Moyen-âge fut traduit au XIII<sup>e</sup> siècle de l'hébreu en latin, par Jean de Capoue), des *Quarante Vizirs* et des *Mille et une nuits*. Ces fables ne dérivent pas des recueils cités, mais elles semblent tirées de la tradition orale des marins vénitiens, de retour de leurs voyages d'Orient; et c'est par elles que les *Notti* forment le premier recueil de *novellistica* populaire. (1)

Outre les fables, les *Notti* contiennent aussi des contes de caractère moins fantastique, qui

(1) La *novellistica* fut imitée par le napolitain J. B. Basile au XVII<sup>e</sup> siècle et par le conteur français Charles Perrault; de nos jours elle est étudiée par ceux qui cultivent le *folklore*.

furent traduits des contes latins du napolitain Jérôme Morlino ou imités de Boccace et d'autres encore. Straparole après les contes plaça les énigmes (devinettes), le jeu favori des seigneurs du XVI<sup>e</sup> siècle.

Larivey revit seulement le premier livre, contenant les premières cinq nuits, qui avait été fait par Jean Louveau; et il traduisit les huit dernières nuits. (1) Il s'est permis, dit Jannet, (2) des libertés avec son auteur, parce qu'il a substitué aux énigmes et aux contes originaux des contes tirés d'ailleurs et des énigmes dont il est sans doute l'auteur.

Traitant toujours la *novellistica*, Larivey passe de Straparole aux conteurs secondaires toscans.

En 1577 il fit paraître la *filosofie fabuleuse*, qui fut réimprimée à Lyon en 1579, et à Rouen en 1620. Cet ouvrage a été tiré de « *La prima veste dei discorsi degli animali* » de Agnolo Firenzuola. Ce livre, plein de fables et de contes très anciens et d'origine orientale, fut écrit par Firenzuola avec beaucoup d'élégance et de mouvement dramatique, pour dévoiler les manœuvres des courtisans au désavantage des

(1) Cette traduction est connue sous le nom de : *le second livre des Facétieuses nuits du Seigneur Straparole*.

(2) Avertissement au tome V de l'ancien théâtre français.

innocents. Doni imita l'ouvrage de Firenzuola et publia en 1552 la *Moral filosofia*, revêtement moral de contes, de fables et d'allégories.

Larivey se servant des deux ouvrages cités de Firenzuola et de Doni, composa sa *Filosofie fabuleuse*, qu' il dédia au vicomte de Paulmy; Seigneur d' Argenson, etc.

Sans parler encore des comédies qui rendirent célèbre notre chanoine, examinons, en passant, ses ouvrages qui montrent toujours davantage ses connaissances en matière de culture et de littérature italiennes.

En 1580, on accorde au libraire Abel L'Angelier un privilège pour l'impression de la *Philosophie et institution morale* d' Alexandre Piccolomini, traduite par Pierre Larivey. Piccolomini dans son livre *Istituzione morale* (1548) traite de l' amour platonique comme désir de beauté, qu' il appela « uno degli elementi unitivi tra marito e moglie ». Et Larivey qui imita la carrière même de ce grand seigneur italien, voulut traduire cet ouvrage pour améliorer, suivant l' exemple de Piccolomini, la triste corruption du temps par de bons préceptes qui se trouvent dans l' ouvrage cité et qui ont été empruntés à Platon et à Aristote. Larivey dédie son volume à Monsieur de Pardessus, conseiller du Roy en la cour de Parlement à Paris, pour rendre ce nom plus illustre.

La dédicace de cet ouvrage est suivie de quelques sonnets de plusieurs amis de Larivey : en lisant ces vers on voit aisément que notre auteur était estimé hautement.

En 1595 il publia une traduction des *Divers discours de Laurent Capelloni*, qu' il dédia à Monseigneur de Luxembourg, duc de Piney.

Outre Straparole, Firenzuola, Doni, Piccolomini, il connaissait encore Pierre Arétin, l'un des hommes les plus célèbres de son temps. Pierre Arétin était entouré de l'estime générale. On l'appela *raro, divinissimo, adorando*; Jean de Médicis le désigne comme un *miracolo di natura*; Michel-Ange l'appelle *signore et fratello*; le duc Frédéric de Mantoue et Côme de Florence l'appellent *amico carissimo*; Victoire Colonna lui fait des dons et l'admire; Véronique Gambara lui écrit une série de lettres pleines de protestations d'amitié.

En France il est admiré et loué, et Larivey, lui aussi, étudie et admire l' Arétin, dont il traduit, ou, pour mieux dire, présente au public français les trois livres de la « *Umanità di Cristo* ».

Larivey intitula cet ouvrage : « *l' Humanité de notre sauveur Jésus Christ, traictans de la divine et immaculée Conception, de la sainte et miraculeuse Nativité, de sa vie et de ses miracles, de sa mort, de sa resurrection et de son ad-*

*mirable et glorieuse ascension au ciel vers Dieu son Père ».*

Ce livre parut en 1604. Ce n'est pas, à proprement parler, une traduction : Larivey s'est contenté de rajeunir le style de Jean de Vauzelles, qui avait déjà mis en français cet ouvrage pieux du trop célèbre Arétin. (1)

Larivey qui dédia ce livre à Jean Vilevault, procureur en la cour de Parlement à Paris, montra par cet ouvrage qu'il avait les mêmes idées que l'Arétin. En effet la même plume qui écrivit les *Ragionamenti* ou *Dialoghi*, qui nous conduisent au milieu de la réalité la plus vulgaire et qui la décrivent dans toute son indécence, traite aussi de matières religieuses : ainsi les ouvrages obscènes et les ouvrages ascétiques paraissent en même temps. Larivey suivit cette théorie : c'était, du reste, un fait général ; pendant qu'il s'occupe à traduire des comédies facétieuses, il traite aussi la matière religieuse.

Un autre livre intitulé *Veilles de Barthelemy Arnigio* fut publié à Troyes en 1608.

Mais ce que Larivey connaissait le mieux dans la littérature italienne, c'était le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle.

C'est pour cela qu'il conçut le projet,

(1) Jannet, avertissement au tome V.

comme dit Jannet, de mettre sur la scène française les caractères, les intrigues, les tableaux des mœurs de la comédie italienne. Le but de notre chanoine fut, comme il nous le dit lui-même dans le prologue du *Laquais*, d'accomplir « un théâtre autant magnifique, superbe et glorieux que nation qui soit au monde, afin de n'aller plus chercher ailleurs qu'en nos propres maisons ces honnestes plaisirs et utiles recreations ».

En 1579 il publia ses six premières comédies, (1) et il les dédia à Monsieur d'Amboise, avocat en Parlement; en 1611 il fit imprimer trois autres comédies, qu'il dédia encore à son ami François d'Amboise.

(1) *Les six premières Comedies facecieuses de Pierre de Larivey Champenois, à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes italiens* ..

Paris, Abel l'Angelier, 1579, in 12. Ce premier volume fut réimprimé à Lyon en 1597, à Rouen en 1600 et 1601, ou plutôt en 1611.

Voir Jannet, ouvr. cité, p. IX.



INDICATION  
DES  
TRADUCTIONS





Larivey était âgé de quarante ans à peu près, lorsqu' il commença à se vouer à la littérature dramatique. Chanoine à Troyes, comme nous l'avons déjà vu, il avait le temps de s'appliquer tranquillement aux études, et surtout à l'art dramatique.

Par ses comédies, il donnait à la France un nouveau genre littéraire, dérivé des Italiens, qui outre l'agrément traditionnel de l'ancien théâtre, offrit aussi, au gré de notre chanoine, quelque enseignement moral. La France n'avait pas la floraison qu' eut en Italie le théâtre classique de la Renaissance : la comédie cultivée n'y était pas encore née; c'est pour cela que Larivey pouvait dire dans sa dédicace à M. d'Amboise : « J'ay toujours pensé que ma nouvelle façon d'escrire en ce nouveau genre de Comedie, qui n'a encores esté beaucoup

praticqué entre nos Français, ne sera tant bien receue de quelques uns trop sévères, comme je serois ayse me le pouvoir persuader; occasion qui m'a long temps fait doubter si je devoys faire veoir le jour à ce mien petit ouvrage, basty à la moderne et sur le patron de plusieurs bons auteurs Italiens, comme Laurens de Médicis; père du pape Léon dixième, (1) François Grassin, Vincent Gabian, Jherosme Razzi, Nicolas Bonnepart, Loys Dolce et autres qui ont autant acquis de reputation en leur vivant et esperé de memoire après leurs decès, s'esbatans en ces Comedies morales et facecieuses, comme s'exerceans en l'histoire ou en la philosophie, esquelles ils n'esteient pas moins versez qu'en toutes bonnes sciences ».

Larivey qui admirait tant les écrivains italiens, sut, de leurs comédies, procurer à la France une bonne adaptation qui à bon droit le place parmi les plus illustres auteurs comiques du XVI<sup>e</sup> siècle.

Quoi d'étonnant si Larivey imita les écrivains italiens du XVI<sup>e</sup> siècle; avant que le théâtre italien, comme nous avons vu dans la première partie de cette étude, fût original, il

(1) Larivey confond ici Lorenzino de Médicis, le conspirateur et l'auteur de l'*Aridosia*, avec Laurent le Magnifique.

reproduisait le genre des Latins. Hercule Ben-tivoglio dans le prologue des *Fantasmî* s'excuse d'avoir emprunté à Plaute (*Mostellaria*) l'argument, en disant qu'après tout, les Latins à leur tour ne firent qu'imiter les Grecs.

Et Cecchi lui aussi répète la même chose dans le prologue de la *Dote*, affirmant que désormais tout le monde fait ainsi, et que personne n'y trouve à redire. Au seizième siècle il y eut pourtant des auteurs qui soutinrent qu'il fallait mettre de côté les vieux arguments latins pour en tirer de nouveaux de la vie contemporaine : Machiavel, Pierre Arétin, Caro nous ont donné, comme nous l'avons déjà vu, des comédies tout à fait modernes ; il faut ajouter encore que ce furent les poètes comiques qui portèrent les dialectes sur la scène qui empruntèrent le plus aux sources vives de cette époque-là : il nous suffit de citer Calmo.

Les Italiens donc, avant d'avoir un théâtre original, imitèrent eux aussi les Latins et les Grecs. C'est pour cela que Larivey ne mérite aucune censure, et Royer qui l'a critiqué a eu tort, parce que notre chanoine a fait précisément ce qu'avaient fait ses prédécesseurs italiens. Larivey a écrit toutes ses comédies en prose et non en vers, *ce que, sans me vanter*, comme il

dit lui-même, *j'eusse pu faire*, (1) mais « je l'ay fait, ajoute-t-il, parce qu' il m'a semblé que le commun peuple qui est le principal personnage de la scène, ne s'étudie tant à agencer ses paroles qu'à publier son affection qu'il a plutôt dicté que pensée ».

Encore en cela Larivey a suivi les Italiens : c'est donc l'influence italienne qui amène, comme une conséquence naturelle, l'emploi de la prose dans la Comédie.

Ludovic Arioste, voulant reproduire le vers iambique des comiques latins, avait employé le *sdrucchiolo* de onze syllabes : il eut des imitateurs, et Dolce, que Larivey connaissait bien, avait écrit deux comédies en *versi sdrucchioli*, lorsque l'opinion de Trifon Gabriel le dissuada d'employer encore le vers dans la comédie.

Sur cet emploi « nacque una disputa di non piccola entità, e i letterati si divisero in due schiere, secondo che parteggiavano per la prosa o per il verso. Si diceva dai primi che la commedia deve riprodurre, quanto più da vi-

(1) Larivey était aussi poète; ce quatrain de Guillaume Chasble, Chartrain, nous le dit clairement :

Mais alors qu' à son tour Apollon il accolle  
Ou habille en françois les Latins sérieux,  
Or d'un texte élégant, or d'un vers gracieux  
Il ravit les neuf Sœurs et toute leur écolle.

cino le è possibile, il linguaggio quotidiano nella sua semplicità e chiarezza: a questo fine era adatta soltanto la prosa ». (1) .

François Grassin disait : « non è mai riuscita bene una commedia in versi » : il conseille d'écrire les comédies en prose, et conclut :

« e da qui innanzi vedrem rimanersi  
solo a' pedanti il far commedie in versi ».

Bien d'autres suivaient l'exemple de Grassin.

Caro croyait que la comédie et la tragédie devaient s'écrire en prose, et Dolce, qui avait écrit en vers, écrivit ensuite en prose. Même l'Arioste, le cardinal de Bibbiena, Machiavel, Piccolomini, et d'autres encore ont écrit d'excellentes comédies en prose.

Larivey, qui connaissait très bien tous les écrivains comiques de notre XVI<sup>e</sup> siècle, voulut suivre leur exemple, et écrivit toutes ses comédies en prose, s'appropriant des considérations qui avaient porté le cardinal Bibbiena à écrire en prose sa *Calandre*.

La première comédie de Larivey, par ordre chronologique, est le *Laquais*, tirée du *Ragazzo* de Ludovic Dolce, qui au XVI<sup>e</sup> siècle eut la renommée de très bon poète comique.

Larivey, dans la composition de cette co-

(1) **Saiza**. Delle Commedie di Ludovico Dolce, p. 22.

médie, a consulté aussi la *Clizia* de Machiavel, la *Majana* et les *Cedole* de Cecchi, et la *Pinzochera* de Grassin.

La seconde comédie, la *Veuve*, est tirée de la *Vedova* de Nicolas Bonaparte.

La troisième comédie, les *Esprits*, est tirée de l'*Aridosia* de Lorenzino de Médicis.

La quatrième comédie, le *Morfondu*, est tirée de la *Gelosia* de Grassin : dans la composition de cette comédie, il dut se servir de la *Sporta* de Gelli.

La cinquième comédie, les *Jaloux*, est tirée des *Gelosi* de Vincent Gabiani.

La sixième comédie, les *Escolliers*, est une traduction de la *Zecca* de Razzi.

En 1611, Larivey fit la revue de ses cartons et y trouva six autres comédies, qu' il retoucha pour les mettre en état de voir le jour. Il en fit imprimer trois la même année et les dédia encore à son fidèle ami François d' Amboise en ces termes : « ... je les revisitay pour sçavoir si elles n'avoient point quelque mal qui les empeschat de se monstrier au monde , et n' y trouvant rien (ce me sembloit) qui peust offenser personne, j' ai tasché de les r'abiller le mieux qu' il m'a esté possible à la façon de ce pays, pour vous les envoyer (moy n' ayant icy la puissance de les deffendre des brocards des mesdisans), et vous supplier bien humblement,

puis qu'avez esté le parrain et protecteur de mes six premières, d'estre aussi parrain et protecteur de ces six dernières, qui vous tendent les bras, dont en voici les trois premières qui marchent devant ».

Mais Larivey ne put pas tenir sa parole, parce qu'il mourut dans la même année, ou dans la suivante.

Les trois comédies qui font partie du second recueil sont : la *Constance*, qu'il tira de la *Gostanza* de Razzi, le *Fidelle*, qui est une traduction du *Fedele* de L. Pasqualigo, et les *Tromperies* qu'il traduit à peu près littéralement d'une pièce italienne intitulée gl'*Inganni* de Nicolas Sechi. (1)

(1) Pour le texte français j' ai consulté :

*Ancien théâtre françois* par M. Viollet Le Duc, tomes V, VI, VII, Paris, chez P. Jannet, libraire, MDCCCLV.

Pour les comédies italiennes, j' ai consulté les éditions que voici :

Il *Ragazzo* : Comedia di M. Ludovico Dolce. Per Curtio de Navo et Fratelli, al Leone, MDXLI. (Bibliothèque S. Marc de Venise).

La *Vedova*. Comedia facetissima di M. Nicolò Buonaparte cittadino fiorentino, in Fiorenza appresso i Giunti, 1568 (Bibliothèque Nationale de Florence).

L'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici. Milano, Sonzogno 1905.

Pour la *Gelosia* j' ai consulté : Commedie di Grazzini dotto il Lasca riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani Firenze, Felice Le Monnier, 1859

I *Gelosì*. Comedia di M. Vincenzo Gabiani, gentiluomo et academico bresciano. In Vinegia appresso Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli, MDLI (Bibliothèque S. Marc de Venise)

*La Zecca.* Comedia piacevole et ridicolosa di M. Girolamo Razzi, in Vinegia, presso Daniel Bifuccio, MDCII (Bibliothèque S. Marc de Venise).

*La Gostanza.* Comedia di Girolamo Razzi in Firenze, appresso i Giunti, 1565 (Bibliothèque Nationale de Florence).

*Il Fedele.* Comedia del clarissimo M. Luigi Pasqualigo, in Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, MDLXXVI (Bibliothèque S. Marc de Venise).

*Gl'Inganni.* Comedia del signor Nicolò Sechi recitata in Milano l'anno 1547 dinanzi alla Maestà del Re Filippo. In Fiorenza appresso i Giunti, 1562 (Bibliothèque Nationale de Florence).

ANALYSE DES PIÈCES  
ET  
ÉTUDE DES CARACTÈRES





## LE LAQUAIS

**Analyse de la pièce.** — Syméon, âgé de soixante ans, qui a une femme moins âgée que lui, et deux enfants, Maurice et Françoise, s'est épris d'une jeune fille, Marie, qui est aimée par le fils du vieillard. (1) Valère, serviteur, qui est un homme très sage, aide le jeune Maurice et essaie, par tous les moyens, de persuader son vieux maître à ne pas songer à Marie. Mais Syméon n'écoute pas son serviteur, et pour réussir engage à force d'argent un intrigant, nommé Thomas, à le servir auprès de sa maîtresse.

En attendant Françoise aime Horatio, italien, gentilhomme d'un cardinal, qui lui aussi engage Thomas à le servir. Cet intrigant, un vrai type de parasite, qui a ses prédécesseurs chez Dante et chez Boccace, promet de venir à bout de tout.

En effet, pour amuser le vieux Syméon, il imagine de lui envoyer, au lieu de Marie, le laquais d'Horatio, nommé Jacquet, (2) qui a beaucoup de ressemblance avec la jeune

(1) Cette situation de rivalité entre le père et le fils paraît pour la première fois dans la littérature française. Molière imite cette situation dans l'*Avare*, où Harpagon et son fils Cléante aiment la jeune Marianne.

(2) C'est ce Jacquet, à la fin reconnu pour le frère de Marie, qui donne le titre à la pièce. (Frères Parfait).

filles, dont le vieillard est épris. Thomas pense encore envoyer les habits de Jacquet à Françoise, qui ainsi travestie pourra se trouver avec son amant, lorsque son père sera sorti de chez lui; il a pris des mesures pour introduire Maurice chez Marie.

Tout réussit à cet intrigant, que favorise même la maladie de la mère de Françoise. Syméon est conduit au rendez-vous indiqué par la prétendue Marie; et avant de partir il recommande à sa servante Catherine d'avoir soin de la maison, et surtout de Françoise; en attendant Françoise profite de l'absence de son père et s'éloigne avec Horatio qui a facilité l'évasion.

Puisque chacun se donne du bon temps, Catherine, restée seule, songe à s'éloigner avec la vaisselle d'argent. Quand Valère va rentrer (il n'est pas allé avec Maurice), il s'aperçoit que Jacquet vient à sa rencontre: mais ce n'est pas le laquais.

Il reconnaît Françoise qui après avoir fait trois pas avec son amant, avait dû le laisser, parce qu'ils s'étaient trouvés au milieu de « cent espèces, n'entendant autre chose que touche, frappe, tue ».

Valère cherche à emmener Françoise avec lui; mais la jeune fille s'y refuse. Horatio arrive, et menace Valère qui est obligé de fuir.

Jacquet qui a joué le personnage de Marie, ouvre le quatrième acte et raconte à Thomas tous les détails de son aventure. Il lui dit que le vieillard après avoir fermé la porte, s'approcha de lui en lui faisant les plus sottes caresses du monde; qu'il se coucha en habit de fille avec Syméon; que celui-ci s'aperçut qu'il ne se trouvait pas en compagnie de Marie, lorsqu'il « trouva la racine qui distingue les hommes d'avec la femmes ». Jacquet termine son récit en disant à Thomas que, pour couvrir la tromperie, il avait dit au vieillard qu'il était le frère de Marie, laquelle l'avait envoyé ainsi déguisé vers lui pour l'assurer de son amour, que Syméon a ajouté foi à son discours et qu'il lui a donné un rubis pour le porter à sa sœur.

A peine Jacquet et Thomas ont-ils quitté la scène que Valère demande à Belle-Couleur, servante de la mère de Marie des nouvelles de Maurice. Belle-Couleur lui apprend que tandis qu' il était dans une chambre avec Marie, il vit entrer l' oncle de la jeune fille, accompagné de ses deux fils et d' un de ses cousins, que ceux-ci forcèrent, « la dague au poing » Maurice à signer une promesse de mariage.

Imaginons-nous la douleur de Syméon lorsque Valère lui apprend, l' un après l' autre, ses malheurs.

Belle-Couleur, après avoir cherché partout un prêtre, aperçoit Lucian, précepteur de Maurice, qui lui dit qu' il est prêtre : elle lui fait part de l' aventure de Maurice, et le prie de venir donner tout de suite la bénédiction nuptiale. Lucian lui répond qu' il n' est pas un prêtre, mais un « philosophe, *hoc est* sçavant, docte et très éloquent », ce qui met Belle-Couleur dans une étrange colère.

Syméon ouvre le cinquième acte : dans un long monologue, il déplore son malheur et reconnaît sa folie. Mais à débrouiller l' affaire survient l' autorité du Cardinal, oncle d' Horatio, qui veut résoudre les choses avec honneur par un mariage. Le cardinal charge Lucian, le pédant, et l' envoie à Syméon, comme médiateur. Il va chez Syméon, et lui apprend par un très long discours, plein de passages latins, que le Cardinal veut bien accommoder l' affaire, en faveur d' Horatio, son neveu, et qu' il a l' intention de doter Françoise de « dix mille francs, sur le plus beau et meilleur de son bien ».

La nouvelle qu' un Cardinal s' interpose, donne le calme à Syméon, qui parle avec Messer Anthoine, secrétaire du Cardinal, et consent au mariage d' Horatio et de Françoise et à celui de Maurice et de Marie.

Syméon pardonne à tous, même à Thomas; et cette nouvelle détermine la servante Catherine à rentrer dans la maison de son maître.

On découvre à la fin que Jacquet est vraiment le frère de Marie.

**Étude.** — Le *Ragazzo* est la première comédie de Ludovic Dolce. Cette comédie fut composée en 1541 : en effet la première édition porte cette date. Le titre donné à la comédie est bien expliqué dans le prologue, où l'auteur dit qu' il l' a intitulée *Ragazzo* à cause du rôle important qu' un jeune homme joue dans son intrigue et dans son développement. On ne doit pas croire l'auteur lorsqu' il dit que cette comédie n' a été empruntée ni aux poètes anciens ni aux modernes, mais qu' elle reproduit un fait qui vient d' arriver à Rome. Nous pouvons dire, au contraire, que la comédie dont nous parlons a été tirée de la *Casina* de Plaute, et que Dolce, en la composant, dut se servir même de la *Clizia* de Machiavel, qui ajouta à la comédie de Plaute un personnage, le fils rival de son père.

Larivey a suivi l'écrivain italien. Dans son *Laquais*, le vieux Syméon a une femme moins âgée que lui, mais il ne nous la montre pas, comme du reste avait fait Dolce, pour ne pas faire assister le public aux scènes de jalousie entre la femme et son mari. Syméon a une fille à marier, et il s'est épris d'une jeune fille d'une noble famille, tombée en ruine.

Mais Maurice, son fils, est épris lui aussi de Marie (c'est le nom de la jeune fille) qui l'aime.

Le veillard confie son secret à un intrigant, Thomas, homme méprisable, qui trompe le veillard en même temps qu' il parle avec Horatio, italien, pour combiner la fuite de Françoise.

Thomas, pour tout ce qu' il a fait, devrait être puni, mais comme la comédie doit se terminer avec gaieté, lui aussi est pardonné.

Examinons brièvement les caractères principaux que nous offre le *Laquais*.

*Syméon* n'est pas un amoureux aveuglé par la passion. Son amour n'est pas un vrai amour, mais un simple caprice, et c'est pour cela que lorsqu' il sait que Thomas s'est moqué de lui, et que Maurice est son rival, il ne se fâche pas. Peut-être l'autorité du cardinal suffit-elle à le calmer.

*Maurice* désire ardemment se trouver avec sa bien-aimée Marie : c'est un type singulier, qui adresse à son amour quelques invocations exagérées. Avant d'être amoureux, le jeune homme faisait des progrès et apprenait avec plaisir le latin et la grammaire. Son maître, un beau type de pédant, est content de lui.

Arrêtons-nous un peu sur ce *pédant*.

Il est maître ès arts, mais l'on ne peut pas dire que ses disciples profitent de ses leçons. Thomas en le voyant dit : « Ce resveur, avec

ses propos entrelardez de latin , ressemble à ces monstres de l'antiquité lesquels ont le visage d'hommes et les pieds de chèvres ».

La servante Belle-Couleur le prend pour un prêtre. Son latin est presque correct ; mais il est ignorant et présomptueux.

Dans la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle le pédant ne sert qu'à faire rire : l'entrée de ce personnage sur la scène était un des artifices dont se servit la comédie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du XVII<sup>e</sup> siècle pour susciter l'hilarité parmi les spectateurs.

Et les scènes que les pédants récitaient forment une interruption de l'action.

Larivey, ainsi que l'écrivain italien, a voulu donner quelque importance à son pédant, afin qu' il ne semble pas une personne plus inutile qu' il n'est. Ainsi voyons-nous que le pédant du laquais connaît le secret de Syméon, qu' il est choisi par le cardinal pour persuader le vieillard en faveur du mariage de Françoise, et que dans cette occasion il parle à perte d'haleine. Mais lorsqu' il veut dire à Syméon tout ce qu' il connaît sur l'intrigue de Maurice, après avoir fait une de ses discussions habituelles sur l'amour , le jeune homme le menace , s' il ne se tait pas , en lui disant : « Que parlez-vous de preceptes ? Vous souvient-il

pas qu' autresfois m' en avez voulu enseigner de tels qu' ils meritoient le feu ? »

Une pareille menace était plus qu'un avertissement et le pédant se tait.

Les intrigues principales de la comédie sont l'évasion de Françoise et les noces de Syméon. L'évasion de la jeune fille de la maison paternelle a peu d'intérêt : la maladie de sa mère, la méchanceté de Thomas, l'absence de Valère et de Maurice contribuent à la favoriser. C'est ainsi que la servante Catherine peut l'aider à se déguiser en garçon.

Les servantes, dans la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle, sont pour leurs maîtresses, ce que les valets sont pour leurs maîtres : elles favorisent les amours et aident les prétendants. Larivey connaissait certainement la « Pinzochera » de Grassin, où la servante Véronique aide la jeune Flammette, la « Talanta » de l' Arétin, où Stelline aide sa maîtresse Marmilie.

Les jeunes filles de la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle aiment en cachette de leurs parents et elles sont toujours favorisées par la complicité de leurs servantes. Quelquefois elles quittent le toit paternel (ce qui arrive dans le *Iaquais*), pour suivre l'amoureux qui est toujours insistant.

Étudions, en passant, le caractère du jeune homme, dont Françoise s'est éprise.

C'est le jeune *Horatio*, italien, qui aime à la folie Française : il conduit cette jeune fille chez lui.

*Horatio* n'est pas un de ces types très fréquents dans la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle ; il n'est pas un rodomont comme les espagnols qui abondent dans le théâtre de cette époque - là ; il n'aime pas à se faire remarquer comme l'espagnol qui a souvent reçu l'héritage du *Miles latin* ; au contraire il aime à épancher tout son cœur avec lui-même.

Et nous voilà arrivés aux *noces mûles* de Syméon. C'est *Jacquet* ici qui joue le rôle principal. Parlons de ce personnage qui se trouve presque dans toutes les comédies du XVI<sup>e</sup> siècle. Le *ragazzo* jouait dans la vie de ce siècle un rôle pas trop beau : même les comédies nous montrent que ces pauvres esclaves du vice étaient obligés à des services honteux. On pourrait citer ici Berni, Domenichi, Dolce, Graf et d'autres qui ont parlé de ce personnage.

*Jacquet* est un jeune homme bien élevé. Il est rusé, il n'a pas connu ses parents, mais on pourrait dire, sans se tromper, qu'il est sorti d'une famille distinguée. Il est très affectionné à *Horatio*, son maître, et lorsque Thomas propose de le déguiser pour se moquer de Syméon, il s'y refuse avec énergie de crainte

que le vieillard, s'apercevant qu' il est trompé, ne lui donne des coups de bâton.

Mais lorsqu' il comprend qu' il faut accepter la proposition de Thomas afin que Françoise sorte de chez elle, il ne refuse plus. Les doutes que son maître et lui ont sur la réussite sont bientôt levés par Thomas qui dit que Jacquet « ressemble en tout et par tout si parfaitement bien à ceste jeune fille » qu' il ne sait « comme deux gouttes se pourroient mieux ressembler ».

Une des plus belles scènes de la comédie est celle où Jacquet se montre déguisé en fille.

Nous trouvons dans cette scène (scène II de l'acte III) Thomas qui apprend à Jacquet le moyen d' *adoucir* et *affiler* la langue, et tout ce qu' il doit faire lorsqu' il se trouvera seul avec le vieillard.

Jacquet apprend tout de suite , comme on peut voir par le dialogue que nous reproduisons ci-dessous.

« *Jacquet.* Esconte si je ferai bien. Si tost que je seray devant le vieillard, je le saluerai avec une basse et honteuse voix, et s' il vient à me raconter ses amours , ses peines et tourmens, je tiendray la veüe basse tandis qu' il parlera.

*Thomas.* Fort bien.

*Jacquet.* S' il me caresse, me prie, ou jette ses bras à mon col, lui lançant une œillade

ainsi luy diray : Monsieur, vous semblé-je fille de ceste sorte ?

*Thomas.* Bon.

*Jacquet.* S' il veut faire du presomptueux, et mettre ses mains à mon sein ou sous ma cotte, luy donnant du poing contre l' estomach , je diray : Monsieur, laissez cela, ou je crieray.

*Thomas.* Tresbon.

*Jacquet.* Et s' il se vouloit obstiner, je me prendray à crier tant que la bouche me pourra ouvrir, et à l'esgratigner et mettre mes jambes en croix.

*Thomas.* Tu es un empereur.

. . . . .

*Jacquet.* Et s' il est modéré et honneste, je le contenteray d'un baiser.

*Thomas.* Voire hardiment de deux, de quatre, de six : c'est peu de cas ».

Là - dessus Jacquet fait voir à Thomas en quelle manière il donnera le baiser au vieillard.

Très comique et très leste est enfin la première scène de l'acte IV, où Jacquet raconte à Thomas tout ce qui s'est passé entre le vieillard et lui.

Jacquet se montre encore sur la scène pour se moquer du pédant. À la fin on découvre qu' il est le frère de Marie , ce qui explique la grande ressemblance entre ces deux enfants.

## LA VEUVE

— 000 —

**Analyse de la pièce.** — Madame Clémence ignore depuis quinze ans le sort de son mari, qu' elle croit mort dans un naufrage. Au contraire son mari est encore en vie et tous les deux demeurent à Paris, sans que l' un sache rien de l' autre. La veuve (tout le monde sait en effet qu' elle a perdu son mari) est demandée en secondes noces par deux vieillards, Bonaventure et Ambroise. Le premier fait parler à Clémence par Guillemette « la plus solennelle messagère d' amours qui soit dedans Paris »; et en même temps il ouvre son cœur à M. Anselme, prêtre, à qui il dit que le nom de Clémence lui sonne si doux qu' il espère épouser la veuve qui a un peu de ressemblance avec sa femme morte. Anselme lui répond qu' il a mal fait d' avoir employé Guillemette, « car l' honneur d' une dame souffre beaucoup quand elle est veue avec une maquerelle »; il l' assure qu' il parlera de lui à Madame Clémence.

L' autre poursuivant c' est Ambroise, un autre vieillard : mais son frère Léonard qui ne veut pas qu' Ambroise se marie, essaie tous les moyens pour le dissuader. Il commence par lui dire qu' il est hors d' entendement, qu' il est dans un âge auquel on pense aux gendres et aux neveux, que les femmes font mourir petit à petit, qu' il se trompe en se croyant encore jeune, et que l' amour fait comme le scorpion, « il tue en flattant ».

Ambroise refuse les conseils de son frère et il fait confidence de son dessein au parasite Gourdin, qui lui promet de le servir, à l' aide de Guillemette, car il croit que « tel affaire est mieux seant à une femme de basse condition qu' à un homme de bien ».

Guillemette et Gourdin se rencontrent : le parasite lui apprend que Léonard veut faire épouser Emée, nièce de Madame Clémence, à son fils Constant, qui est aimé par Anne, la

filles de Madame, mais qu'Emée aime Alexandre qui désire l'appui de Guillemette pour porter à sa bien aimée une missive et pour la solliciter de se trouver le soir sur le quai des Augustins.

Guillemette accepte : enfin Gourdin lui dit qu'Ambroise désire épouser Madame Clémence. Les deux beaux sujets conviennent de bien écorcher le vieillard et d'en partager le profit.

Guillemette se rend ensuite chez Madame Clémence pour donner à Emée la lettre d'Alexandre. Léonard vient rendre visite à Madame, dont la sœur a épousé son fils Valentin et trouvant la maquerelle, l'appelle méchante, vilaine, traîtresse, la chasse honteusement de la maison et lui ordonne de ne pas mettre à l'avenir le pied dans cette maison, et prie Clémence d'ouvrir une autre fois les yeux, avant de recevoir de telles femmes.

Sainte, servante de la veuve, à qui Guillemette avait demandé une bouteille de vin, la lui donne et la prie de lui trouver quelque bonne maison pour être nourrie, attendu qu'elle est enceinte, sans savoir de qui, ni depuis quel temps.

Guillemette sort de la maison de Madame Clémence, et trouve une courtisane qui a le même nom et le même âge que la veuve. Cette courtisane qui ressemble un peu à Madame Clémence et qui connaît toute la vie passée de celle-ci, parce qu'elle est de son pays, fait confidence à Guillemette que Bonaventure est vraiment le mari qu'on croit mort dans le naufrage. Elle, assurée par la ressemblance qu'elle a avec cette dame, a décidé de tromper Bonaventure. Guillemette la conseille de s'habiller comme la veuve.

En effet Bonaventure, trompé par ces fausses apparences et par le récit que la courtisane fait du naufrage, croyant revoir la femme, la reçoit avec joie, tandis que son ami Anselme plaint le sort de Bonaventure, « mary d'une si orde et sale putain ! ».

En attendant Ambroise ne veut plus se fier à Gourdin, et il s'adresse à Guillemette, qui promet de parler en sa faveur

à Madame Clémence, et qu' elle serait plus apte à lui rendre ce service, si elle avait une robe.

Ambroise qui l' entend lui donne deux écus, et l' entremetteuse encouragée, lui demande encore dix francs pour retirer, ajoute-t-elle, son frère de prison.

Nous voilà au III<sup>e</sup> acte.

Léonard et son fils Valentin conviennent de traverser l' amour d' Alexandre et d' Emée pour favoriser celui de Constant.

Ils envoient Saincte chez Emée, qui est au couvent, pour lui dire qu' elle aille tout de suite voir sa sœur qui s' est cassé la jambe en allant aux champs. En attendant ils pensent faire entrer secrètement Constant dans la chambre d' Emée, sous les habits et le nom de la fille d' une de leurs voisines. Mais Gourdin qui entend ce projet court en avertir Alexandre. Celui-ci sous le déguisement projeté prévient Constant, et pour empêcher que Constant ne survienne, ce fripon de Gourdin envoie dans le lieu où il soupe un homme qui est chargé de l' entretenir « plus de deux grosses heures ».

Alexandre, déguisé en fille, se présente à la porte de Clémence, et à la faveur de la nuit et de Robert, son valet, il entre dans la chambre de sa maîtresse.

Gourdin trompe Ambroise : il profite de l' obscurité et l' introduit dans un lieu où est Guillemette, que le vieillard cajole, croyant tenir Madame Clémence entre ses bras. Constant, habillé en fille, vient au rendez-vous, et Saincte et Robert l' introduisent chez Anne, qui obtient promesse de mariage.

Tous ces travestissements et toutes ces tromperies se rendent intelligibles au cinquième acte.

Dans la dernière scène du quatrième acte Madame Clémence se présente à la porte de la courtisane Clémence qui a trompé Bonaventure, en lui faisant croire qu' elle est sa femme. Mais après un dialogue bien vif entre Bonaventure, la courtisane et Madame Clémence, on découvre que celle-ci est la véritable femme. Clémence est découverte et confesse sa faute, en disant que c' est le métier des femmes de son espèce de

tromper les hommes. Bonaventure au lieu de se venger d'elle lui donne six écus, et s'en va avec sa propre femme. Une fois dans leur logis, ils apprennent que Constant a violé Anne, et Léonard alors découvre le stratagème d'Alexandre.

La comédie finit par les doubles mariages d'Alexandre et de sa chère Emée, et d'Anne avec Constant, qui promet de lui être toujours filèle.

**Étude.** — La *Vedova* de Nicolas Buonaparte, florentin, a été imitée par Larivey, qui n'a pas changé le titre de la comédie italienne.

On ne peut pas dire que cette comédie manque d'intrigue.

Deux vieillards, d'un côté, se servant de la même entremetteuse, essaient tous les moyens pour épouser Madame Clémence, réputée veuve (d'où le titre de la comédie), qui veut rester fidèle à son mari, qu'elle croit mort dans un naufrage; de l'autre côté deux jeunes amoureux aiment à la folie Emée et Anne, la fille et la nièce de Madame Clémence.

Certes, la comédie n'est pas sans intrigue; mais l'intrigue fut le moindre souci de Larivey.

Les personnages sont tracés d'un coup de crayon rapide plutôt que fortement dessinés. Ce sont des *études* comme en font les peintres avant de commencer un grand tableau; ce ne sont pas des types achevés et parfaits.

*Bonaventure* est un homme de bien, il aime à la folie Madame Constance, et il ouvre son cœur à Monsieur Anselme, prêtre, qui lui assure qu'il lui dira tout en temps et lieu. Mais ce

*M. Anselme* n'est pas un homme capable de convaincre la veuve; il voudrait qu' elle remédiât au péril de la *viduité* qu' il appelle une *continuelle guerre*, mais aux refus de Madame Clémence il ne sait plus insister. C'est un type de bon religieux, le seul que Larivey fasse paraître sur la scène.

Bonaventure donc n'insiste plus, lorsque la courtisane Clémence lui dit qu' elle est sa femme. Mais il se fait connaître au quatrième et au dernier acte, où se dénoue l'intrigue. Dans le IV<sup>e</sup> acte il se montre généreux : il ne se venge pas de la courtisane lorsqu' elle avoue qu' elle l'a trompé, mais il se contente de la laisser en lui donnant six écus. Dans le dernier acte, Bonaventure devient plus énergique; il veut que Constant épouse sa fille, coûte que coûte, si non il cherchera « se la faire à coups de poignard ».

*Ambroise* est le même type du vieillard amoureux, que nous avons vu dans *Syméon du Laquais* et que nous verrons dans *Lazare du Morfondu*.

Le vieillard amoureux a contre lui, comme dit Rigal, outre son âge et ses infirmités, deux ennemis redoutables : la femme d'intrigue et le valet.

Ambroise a un autre ennemi : c'est son frère Léonard, qui lui conseille de ne pas penser au

mariage, mais à ses neveux. Ambroise, comme, du reste, tous les vieillards de la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle, est trompé par Gourdin et par Guillemette, qui sont d'accord pour l'écorcher.

*Constance* est la courtisane intrigante et effrontée; et *Guillemette* (1) est un type d'entremetteuse qui veut cacher son vilain métier sous les dehors de la femme religieuse, entremetteuse béguine, qui se rend à l'église et y prie en guettant le moment favorable pour corrompre l'innocence et la chasteté.

*Alexandre*, amoureux, semble faible; il est épris d'Emée, mais la passion vive, intense n'est pas peinte en lui. C'est un jeune homme de bien, qui désire ardemment épouser son Emée. L'autre amoureux, *Constant*, est plus effronté et il est sûr de réussir dans ses désirs, mais il est trompé.

*Gourdin*, le vrai type du parasite paraît tout de suite sur la scène. En effet nous le voyons dans la scène II de l'acte I<sup>er</sup> qui parle avec l'amoureux Alexandre, qui est un froid amoureux, sans courage : c'est ici que Gourdin, un effronté de la pire espèce, conseille à son maître de se « hasarder aux dangers, s'il veut aymer, s'il veut jouir ». Il se met aussi au

(1) La *Guillemette* de Larivey n'est pas très différente de la *Frosine* de Molière.

service d'Ambroise et cherche l'appui de Guillemette. Le fripon trompe le vieillard et lui fait croire que Madame Clémence ira le trouver jusqu' au lit. Et comme le vieillard le remercie et ne sait pas comment le récompenser, Gourdin lui répond qu' il ne veut d'autre récompense que sa bonne grâce et une place à sa table. Tout bien considéré Gourdin est le vrai type du parasite de la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle.

Et venons maintenant au personnage principal de la pièce , à *Madame Clémence* qui excite les désirs de Bonaventure, son vrai mari, et ceux d'Ambroise. Madame Clémence est une femme laborieuse , pratique , dévouée à son ménage et aux siens. Elle est le type de l'honnêteté , et les intrigues de ses adorateurs ne suffisent pas à lui faire oublier son mari qu' elle croit mort dans le naufrage : et elle déclare que la « playe dont elle fut navrée par la mort de son mary , sera toujours verte en sa mémoire » et que « celui auquel elle fut premierement jointe a emporté ses amours avecques luy ».

*Léonard* et son fils *Valentin*, *Saincte*, servante de Mad. Clémence, *Robert* serviteur d'Alexandre et *Croquet*, serviteur de Bonaventure, jouent dans cette comédie un rôle bien secondaire.

## LES ESPRITS

---

**Analyse de la pièce.** — Deux frères, Séverin et Hilaire, sont deux types opposés.

Le premier, un vieil avare, sans comparaison, et peut-être unique dans son genre, a trois fils, Fortuné Urbain et Laurence. Il cède le premier à son frère Hilaire qui l'adopte comme son propre fils. Hilaire a bien des soins pour sa famille, il songe seulement au bonheur des siens, il a un cœur noble, expansif et libéral : il donne à son fils adoptif une éducation bien libérale, et, en même temps, sévère. Séverin au contraire, oblige ses enfants à vivre à la campagne. Urbain ne reçoit jamais d'argent de son père et Laurence est occupée à des travaux domestiques. C'est pour cela qu'Urbain cherche à profiter de tous les plaisirs que l'âge lui permet.

Fortuné est épris d'Apolline qui veut se faire religieuse : et les amants ont un rendez-vous clandestin au couvent.

Urbain aime Féliciane, esclave d'un intrigant nommé Ruffin, qui la lui cède moyennant une somme d'argent; enfin la fille de Séverin, Laurence, est aimée de Désiré. En attendant, un hasard providentiel fait que Séverin part en voyage, et voilà toute la famille débarrassée de son tyran. On rit, on chante, on festoie, et tout allait le mieux du monde, surtout pour Urbain qui avait avec lui sa chère Féliciane, lorsque notre avare survient à l'improviste.

Frontin annonce à Urbain le retour de Séverin, et comme le pauvre Urbain ne sait comment se tirer d'affaire, il prie son serviteur Frontin de lui venir en aide, et l'appelle du doux nom d'ami. Frontin rassure Urbain, et trouve le moyen de tromper le vieil avare, en lui faisant croire que les esprits malins se sont emparés de sa maison, qu'ils y font un vacarme étrange et accablent les passants de pierres et de tuiles.

Le vieil avare a peur et se recommande à Frontin; il parle entre ses dents et nomme le mot de bourse, et au serviteur

qui lui demande compte de sa bourse, Séverin répond brusquement. Mais il a vraiment la bourse, et par un prétexte, il fait éloigner Frontin pour la cacher. Resté seul, le vieil avare ne sait pas se décider : « Que feray-je ? L' y mettray-je ? Oy ; nenny ; si feray , je l' y vay mettre ; mais devant que me descharger je veux veoir si quelqu' un me regarde. Mon Dieu ! il me semble que je suis veu d' un chacun , mesmes que les pierres et les bois me regardént. Hé ! mon petit trou, mon mignon, je me recommande à toy. Or sus, au nom de Dieu et de Saint Antoine de Padoue, in manus tuas, domine, commendo spiritum meum ». (1)

Séverin sort, et Désiré, l'amoureux de Laurence, qui rôdait par là, dérobe l'argent du grippe-sou, et met la bourse à sa place, pleine de pierres. Des scènes comiques se succèdent, qui montrent Séverin faisant la garde à ce lieu, tournant à gauche et à droite toujours craintif pour le trésor qui n'est plus là. A la vue de quelqu' un qui s'approche, l'avare devient plus craintif encore, et chaque mouvement, chaque mot lui semblent des soupçons.

Frontin recommande à Séverin de se servir de Maître Josse, qu' il appelle « le plus grand chasse-diables de France » pour conjurer les esprits.

En effet au III<sup>e</sup> acte nous assistons aux expériences du sorcier ; les esprits seraient sortis de la maison à une de ces conditions : de réduire la maison en cendre, ou d' entrer dans le corps de l'avare ou de prendre le rubis que Séverin avait au doigt. Il accepte cette dernière condition, et comme il ne doit pas voir les esprits, on lui bande les yeux : ainsi Frontin peut lui enlever le rubis et peut rendre facile la sortie d' Urbain et de Féliciane.

Séverin offre à Maître Josse un souper frugal pour le récompenser du service qu' il lui a rendu. En attendant arrive Ruffin, il accuse Urbain auprès de son père et veut qu' on lui renvoie tout de suite à la maison Féliciane, sa nièce, qu' Urbain a enlevé le matin pendant son absence. Il ajoute qu' Ur-

(1) Acte II, s' ène III.

bain, ayant appris qu' il « voulait faire instance » lui a fait dire qu' il lui aurait rendu sa nièce et l' argent, avec dix écus de compensation : il ajoute enfin que s' il n' avait été content de cette proposition, il lui aurait remis pour nantissement un rubis qu' il croit faux.

Séverin commence à avoir des soupçons, mais l'arrivée de Frontin produit un bel effet scénique; il dit que Ruffin est un extravagant, et pour ne pas faire naître d'autres soupçons chez le vieillard, il le paye.

Séverin se convainc des raisons de Frontin, il a besoin de rester seul pour aller voir sa bourse, c'est pour cela qu' il envoie Frontin chez son frère Urbain pour lui dire qu' il va dîner avec lui.

L'avare en se voyant tout seul court à son trou, où il voit avec douleur son argent métamorphosé en cailloux. Son épouvante et son désespoir sont inexprimables : il croit mourir et Frontin, déjà de retour, tente en vain de le consoler et de l'induire à espérer.

Au IV<sup>e</sup> acte Fortné fait à son père adoptif les louanges de sa belle, et le prie de ne pas vouloir s'opposer à son mariage avec Apolline. Hilaire se trouve embarrassé : il doit consoler le vieil avare de la perte qu' il vient de faire, et doit en outre calmer l' abbesse du Couvent, où Apolline vient de mettre au jour un bel enfant.

Dans cet acte, et précisément dans la scène III, nous trouvons des détails sur celle dont Urbain est amoureux. Elle est la fille d' un riche marchand de la ville, lequel après la mort de sa femme, voyant recommencer les troubles pour la quatrième fois, se retira à la Rochelle, laissant sa fille à une de ses parents.

Ce marchand, nommé Gerard, paraît vers la fin de cet acte et il cherche sa fille.

Il connaît les relations entre sa fille et Urbain et voudrait qu' on conclût leur mariage.

Séverin est visité par Gerard et par Ruffin, qui lui annonce qu' il a de bonnes nouvelles à lui donner. L'avare qui croit qu' on lui parle de sa bourse, répond par un « Dieu soit loué !

le cœur me saute de joie ». Il naît un qui pro quo très plaisant : Gerard et Ruffin ne comprennent rien , ils croient avoir à faire à un fou, et vont trouver Hilaire en compagnie de Frontin, qui sur leur demande dit que Féliciane se trouve chez le frère du vieil avare.

Et le bon Hilaire contente tout le monde. Il annonce avec joie à Fortuné que l'abbesse est satisfaite, sur la parole qu' il lui a donnée de lui faire épouser Apolline le jour même.

Désiré rend la bourse à Séverin qui consent à son mariage avec sa fille Laurence , à laquelle Urbain donne mille écus; Urbain épouse sa Féliciane avec quinze mille francs, et tout le monde se retire satisfait.

**Étude.** — Tels sont les « Esprits », imités, comme on l' a déjà dit, de l' « Aridosia ». Lorenzino de Médicis avait fondu par contamination les *Adelphes* de Térence avec l'*Aululaire* et le *Revenant* de Plaute.

« Chaque auteur a donné à cette comédie complexe son cachet personnel. Le viril génie de Plaute, s'attachant au personnage intermédiaire de l'esclave, l' a placé entre les uns et les autres de manière à marquer vigoureusement l'opposition qui divise en deux camps la société romaine.

Tranion, le paria, l'être qui ne s'appartient pas, ose conduire les fils de famille dissipés et étourdis contre les pères, contre les maîtres armés de leurs droits et tout - puissants. Il déploie une ardeur et une habileté incomparables qui attirent sur lui toute l' attention. L'énergie effrayante dont il fait preuve quand, « assis dans le sénat de ses pensées », il mé-

dite le malheur des hommes libres, passerait aujourd' hui pour une peinture sociale d' une intention profonde.

Térence au contraire, l' ami des Scipions, le fils adoptif de l' aristocratie lettrée , le demi-Ménandre, se préoccupe dans *les Adelphes*, de la destinée de la famille. Il répand sur toute sa comédie une teinte de délicatesse morale, qui n' est pas plus exquise dans les œuvres dramatiques des peuples chrétiens. C' est lui, au témoignage de Varron , qui transforma la comédie grecque originale en introduisant, dans l' exposition même, le doux vieillard ami de l' indulgence. Il rend touchante une action qui tout à l' heure était une bataille ; il embellit par un excès d' art son rude sujet , et l' on croirait qu' il s' applique moins à faire triompher la jeunesse qu' à faire accueillir sa théorie spiritualiste de la bonté.

Il n' en est pas ainsi de Lorenzino de Médicis; ni la verve brutale de Plaute, ni l' attendrissement de Térence ne le dominent. Il emprunte de l' un et de l' autre les figures comiques, la situation relative des personnages et le cadre de la pièce. L' avare Aridosio, le bon Marc-Antonio parlent comme les vieillards de Térence, le valet Lucido comme le Tranion de Plaute. Les esprits qui envahissent la maison

du père de famille rappellent le revenant, qui est un des agents de la donnée ancienne.

Mais l'inspiration générale n'appartient qu'à l'auteur moderne; c'est une pensée railleuse et légère qui cherche, pour son plaisir et le plaisir d'autrui, des sujets de gaieté. S' il a copié le tableau, il en a changé la lumière. Insistant volontiers sur le côté libre de l'ouvrage, il se plaît à réunir sur le même plan les bassesses sociales de l'Italie païenne et les mœurs de l'Italie du moyen-âge.

A côté de l'esclave fripon, à côté de ce Ruffo qui vend des femmes, il place *ser Jacomo*, un prêtre qui exorcise les esprits et prête aux valets le secours de son ministère. Par une invention analogue, il adjoint au personnage de *Livia, schiava del Ruffo*, une autre femme, une religieuse : nous apercevons le monastère, d'où les jeunes gens tirent cette proie nouvelle. C'est ainsi que Lorenzino de Médicis a, dans une même pièce, rassemblé l'imitation de l'antiquité, la satire contemporaine et un goût sensible de libertinage; tout cela est fondu avec un art et une facilité remarquables, et le dialogue, vif et spirituel, court sur ce thème odieux comme une eau brillante sur un fond de vase ». (1)

(1) Charles — La Comédie au XVI<sup>e</sup> siècle, p. 121, 122, 123.

En choisissant cette pièce italienne pour la transporter sur la scène française, Pierre Larivey indiquait nettement ses préférences. Dans cette comédie s'enchevêtrent trois intrigues amoureuses : Fortuné est épris d'Apolline, Urbain de Féliciane et Laurence de Désiré.

La réalisation de leurs mariages est presque impossible, et les pauvres amoureux sont complètement découragés : ils désespèrent déjà de venir à bout de ce qui est pour eux un vif désir. Outre les trois intrigues amoureuses, une reconnaissance se produit au dernier acte entre le seigneur Gérard et sa fille Féliciane ; une méprise a lieu quand Séverin, entendant parler de la jeune femme retrouvée par son père, s' imagine que c'est de sa bourse dérobée qu' il s'agit.

Rien ne fait défaut, comme on voit ; et cette comédie nous montre assez les actions qu' on aimait alors sur le théâtre.

Dans cette comédie la thèse morale méritait d'être bien développée. Faut-il élever les enfants avec indulgence ? Faut-il, au contraire, les traiter avec rigueur ? Térence dans les **Adelphes** et Lorenzino de Médicis dans l'**Aridosia** ont soulevé et discuté la question ; Larivey a eu le tort de ne point l'écartier ou de ne point la traiter à fond.

Dans cette pièce c'est l'étude des caractères qui mérite surtout l'attention. Le protagoniste est *Séverin*, un vieil avare ou pour mieux dire, un avare *sui generis*, car à l'avarice il joint une mesquinerie qui est tout à fait à lui. Sa ladrerie mériterait de devenir proverbiale ; il sait le compte exact des bûches qu' il a dans sa cave, et, quand il invite Maître Josse, c' est pour manger « un beau petit morceau de lard, jaune comme fil d'or avec une demi-douzaine de châtaignes et les débris d'un pigeon, dont la fouine vorace déroba les membres les plus délicats ». Comme le dit son frère avec beaucoup de justesse, l'avarice de Séverin est sanglante.

Peu lui importent ses enfants, pourvu que sa bourse soit en sûreté !

Le rôle de Séverin n'est pas seulement le principal ressort de l'intrigue : il est la pièce et toute la pièce. Cet homme est plus qu'un avare, il est l'Avare. Sainte - Beuve, citant les mots que Séverin dit à son frère au sujet de son fils : « il sera plus riche que moy », (1) s'exprime ainsi : « Dans ces seuls mots il y a un accent d'avarice, une naïveté de passion,

(1) Dans l'original, Aridosio dit simplement : « chi sarà più ricco di lui ? ». Larivey remplace ces mots par : « il sera plus riche que moy ». On voit que l'expression française a plus de force que celle de l'original; ce qui nous est expliqué très bien par Sainte-Beuve.

une science de la nature humaine, qui suffiraient pour déceler en Larivey un auteur comique d'un ordre éminent. Mais tout supérieur qu' il était pour son siècle, il ne poussa pas le talent jusqu' au génie ».

Le caractère principal, Séverin, bien dessiné dans les **Esprits** de Larivey n' a pas été oublié par Molière, qui prenait « son bien partout où il le rencontrait ».

Il est évident que Séverin est le frère aîné d' Harpagon. Au premier abord, Séverin et Harpagon sont différents, parce que Séverin est un homme bien crédule, jusqu' à être la dupe des serviteurs rusés et des fils prodigues, tandis qu' Harpagon a un naturel bien malicieux, et c'est pour cela qu' il n' est pas crédule. Néanmoins Molière emprunta beaucoup à la comédie du chanoine de Troyes : en artiste plus fin et plus complet, il achève ce qui est à peine ébauché dans l'autre. Prenez, par exemple, la scène où Séverin cherche à détourner l' attention de Frontin, le compère de son fils Urbain, qui l' a entendu parler de deux mille écus, qu' il a cachés à la hâte.

Dans Larivey il y a deux lignes : « Et où prendrois - je deux mille escus ! Deux mille neffles ! Tu as bien trouvé ton homme de deux mille escus ! » (1)

(1) Acte II, scène III.

Molière développe les germes qu' il a trouvés dans la comédie de son précurseur; Harpagon, feignant d'être pauvre devant ses fils, s' écrie :

Plût à Dieu que je les eusse les dix mille écus !

*Cléante.* Je ne crois pas...

*Harpagon.* Ce serait une bonne affaire pour moi.

*Elise.* Ce sont des choses...

*Harpagon.* J' en aurais bon besoin.

*Cléante.* Je pense que...

*Harpagon.* Cela m'accommoderait fort.

*Elise.* Vous êtes...

*Harpagon.* Et je ne me plaindrais pas, comme je fais, que le temps est misérable. (1)

Bref, Séverin de Larivey est un caractère, tandis qu' Harpagon est un type.

*Hilaire*, le frère de l'avare, est un aimable vieillard ; il a bien des soins , comme nous l'avons déjà dit, pour sa famille, il n'est pas attaché à l'argent, et il est tout dévoué au bonheur des siens.

Un autre caractère original, qui ressort dans les Esprits, c'est *Frontin*, serviteur de Fortuné : c' est un rusé compère, le faiseur d' embarras, à qui incombe le soin de débrouiller les intrigues amoureuses et les bizarreries de ses maîtres.

(1) L'Avare de Molière, acte I, scène V.

Il sue sang et eau pour couvrir leurs défauts, et lorsqu' il s' aperçoit que le péril approche, que tout est découvert, quand Séverin est là pour regarder en cachette et pour troubler toute chose, le voilà, notre Frontin, qui plein de ressources y applique son remède; il ne se trouble pas même lorsque le péril est imminent; il cache Urbain et Féliciane dans la maison de Séverin, et comme l'avare veut entrer coûte que coûte, il invente la fable suivant laquelle les esprits ont envahi cette maison. Il faut de l' argent, et Frontin le trouve, en se servant de cet expédient.

Adroit et malicieusement rusé, lorsqu' il semble qu' il va se perdre devant Séverin, il sait si bien se tirer d'affaire, que le vieillard s'en convaine. Frontin est un de ces serviteurs, qui ont, pour ainsi dire, les rênes de leurs maîtres, sachant si bien les caresser, sachant si gracieusement les servir, qu' ils ne s' en aperçoivent pas.

*Elizabet*, la femme d'Hilaire, est une bonne ménagère, qui parle avec beaucoup de jugement, non sans avoir, cependant, l' air d' un docteur et d' une personne qui, tout en sachant, veut faire voir qu' elle sait.

*Maître Josse*, sorcier, fameux dans l' art de la magie, suit l'avare qu' il contente avec le latin des Héroïdes d' Ovide. Ce sorcier appar-

tient au genre des moines de la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle; il est l'ami de Frontin, et pense à-le tirer d'affaire.

*Ruffin*, intrigant, est, comme tous ceux qui font ce métier, avide d'argent.

*Gérard*, vieillard, a une importance secondaire dans la comédie.

On voit *Urbain*, si rude, mais si passionné; *Fortuné*, si respectueux et si doux, *Désiré* si épris qu' il ne laisse jamais de suivre les pas du vieil avare.

Les rôles des femmes demeurent très secondaires, et on ne voit point paraître les jeunes filles sur la scène. Il ne faut pas s' en plaindre ! Le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle, même dans les pièces les moins immorales, est tellement libre qu' il faut se féliciter qu' Apolline, Laurence et Féliciane ne sortent pas de la coulisse.

*Pasquette*, l' unique femme non simplement tracée mais bien dessinée, est une servante bavarde, une mégère, laide comme le diable, qui parle effrontément de ses caprices et de ses honteuses lubies.

Dans les **Esprits**, de même que dans toutes les comédies de ce siècle, les différents personnages sont presque semblables à ceux d' autres comédies : où l' on voit toujours les mêmes frères, l' avare habituel qui cache des trésors, le serviteur malicieux, la vieille cour-

tisane, l'intrigant, les incidents qui arrivent comme d'habitude, et certains expédients, tout à fait enfantins et toujours les mêmes, et certaines solutions, certaines catastrophes également symétriques.

La comédie des *Esprits* est, pour ainsi dire, l'ensemble de beaucoup de comédies de l'époque, où l'on voit bien clairement l'imitation. La comédie a aussi bien des mérites.

Avant tout, le fait principal n'est pas troublé par la succession et par le retour de faits secondaires, excepté quelques-uns qui rendent plus complète l'intrigue de la comédie. La langue est celle du siècle : cependant quelquefois nous trouvons des mots inusités et qui sont difficiles à comprendre, surtout pour ceux qui sont peu habitués à la lecture des écrivains de ce temps-là. La diction est élégante, le dialogue est coulant, sans ambages, dégagé, facile et toujours également vif : le vrai langage des personnages de comédie ; tous ces mérites rangent les **Esprits** parmi les meilleures comédies du XVI<sup>e</sup> siècle.

La preuve évidente en est, comme l'a bien fait remarquer Suard, que Molière employa la même intrigue que celle des *Esprits* dans l'*École des maris*, et que le dénouement de la même comédie rentre tout à fait dans celui de l'*Avare*, que le commencement de la comédie présente

absolument le sujet du *Retour imprévu* de Regnard.

Ajoutons enfin que Montfleury, dans le premier acte de son *Comédien poète*, s'est servi de l'idée des esprits malins qui se sont emparés de la maison.

## LE MORFONDU



**Analyse de la pièce.** — Charles est épris de Lucrèce, fille de Joachim. Ne pouvant plus tenir son mal caché, il ouvre son cœur à Philippes, son ami et frère de Lucrèce. Philippes et sa mère sont très contents, Lucrèce qui connaît Charles dès son enfance est bien plus contente; Joachim engage sa parole avec Charles, à qui il fait dire qu'il le remercie bien fort de l'honneur qu'il lui faisait. Tout le monde donc est content, lorsque ce « radoté vieillard de Lazare » qui allait souvent chez Joachim, d'où il ne retournait jamais sans dîner ou souper avec la famille, s'asseyant toujours vis-à-vis de Lucrèce, s'éprend ardemment d'elle. Et comme il sait que Lucrèce a été déjà fiancée, il va mourir de regret. A la fin, après avoir longuement réfléchi pour rompre ce mariage, il demande à Joachim sa fille Lucrèce sans dot, et il ajoute qu'il « la bagueroit, feroit les nopees et la doueroit de tout son bien, de mode que, s'il venoit de fortune à mourir le premier, elle se pourroit après richement remarier à qui bon luy sembleroit ».

Joachim se laisse éblouir par les avantages que lui fait espérer Lazare, et ne veut plus entendre parler de Charles. (1)

Mais Philippes et son serviteur Lambert, qui avait été autrefois valet de Lazare, viennent en aide à Charles, entre-

(1) Cette idée a dû servir, je crois, à Molière dans l'*Amour médecin*.

prénant de renverser ce projet. Lambert, « un fin freté, rusé en toutes espèces de malices » fait croire à son ancien maître que Lucrèce, cédant aux instances de Charles, reçoit deux fois par semaine cet amant la nuit dans sa chambre, et il s'offre de lui « faire veoir ceste pratique ». Lazare y consent, et Lambert l'ayant revêtu « d'un vieil cazaquin » et ayant bordé son menton d'une fausse barbe, l'introduit dans la maison de Joachim, comme son jeune frère nouvellement arrivé à Paris.

Lazare assiste à la scène, lorsque Lucrèce, où pour mieux dire, la servante Claire qui a vêtu les habits de sa maîtresse vient à la rencontre de Charles.

La scène commence par des paroles très douces. Charles en voyant Claire, lui dit : « M' amour, vous soyez la très bien trouvée ». Et l'autre répond : « Et vous le très bien venu, ô seul soustien de ma vie ! ». Et le dialogue continue jusqu'au moment où ils se renferment dans une chambre. Lazare se fâche, et lorsque Lambert lui demande où est la chasteté, le vieillard enragé crie : « En ma presence ! à ma barbe ! mort ! par la... Si ne m'attacheront-ils pas ces cornes, car le jour ne se monstrera plutost que j'iray trouver Joachim et luy quitteray sa fille ».

A la douleur du vieillard s'ajoute le froid de la nuit : il tremble, il demande plusieurs fois à Lambert ses vêtements, il lui dit qu'ainsi habillé à la légère il ne peut plus demeurer. Et il tousse.

Comme il est bien tard et qu'il est « plus roide qu'un glaçon » comme il dit lui-même, Lambert prie Boniface, valet de Charles, de faire coucher son frère dans quelque coin, jusqu'au lendemain, qu'il pourra lui chercher une condition. Boniface lui rend volontiers ce petit service, en raillant beaucoup ce prétendu frère sur sa figure, et son ajustement singulier.

Lazare qui a passé une nuit blanche, au point du jour fait du bruit pour qu'on lui ouvre la porte.

Joachim, réveillé par ce bruit, descend et parle avec Boniface qui lui apprend qu'il a logé un homme, qui se trou-

vant hors de son pays, lui avait demandé un logis pour l'amour de Dieu. Joachim sait aussi que le pauvre homme a été enfermé dans la cour, et le voyant transi, il l'envoie dans sa chambre, où il fait allumer un bon feu, dont Lazare a bien besoin. L'équipage grotesque sous lequel Lazare paraît, empêche que Joachim le reconnaisse. A son retour chez lui, Lazare trouve devant sa porte Agnès, sa servante, qui ne le reconnaît pas.

Au cinquième acte Lazare apprend que pendant son absence un jeune homme de bien, vêtu de ses habits, s'est introduit dans sa maison, affirmant à Helaine, nièce du vieillard, que celui-ci l'avait envoyé à elle, parce qu'il voulait le lui donner pour mari. Helaine, sur la demande du vieillard, lui dit que « n'y pouvant résister, ils firent ce que l'homme faict avec la femme ».

Et comme Lazare la reprimande et lui dit qu'elle a été trompée, Helaine lui montre l'anneau que le jeune homme lui a donné « en nom de mariage ». Lazare connaît alors les fourberies de Lambert. Il est dégoûté de Lucrèce, qu'il croit infidèle.

La comédie se termine par deux mariages, car le vieux Lazare renonce à Lucrèce et couse au mariage de la jeune fille et de Charles, et à celui de Philippes et de sa nièce Helaine.

**Étude.** — On voit aisément que le fait comique de la comédie consiste en ce que le vieux Lazare se laisse convaincre à assister, sans être vu, à la scène nocturne. Il doit voir de ses propres yeux, ce malheureux fiancé, qu'on le trahit et qu'on veut faire échouer son mariage.

Larivey, qui connaissait la littérature italienne du XVI<sup>e</sup> siècle, dut se servir pour colorer, comme il l'a fait, la scène du vieillard déguisé,

de l'épisode de l'Arioste « Ginevra di Scozia », qui se trouve dans le V chant du *Roland Furieux*. Le jeune et beau Ariodante a été transformé dans le vieux et laid Lazare; Polinexe c'est Charles, mais dans le caractère de celui-ci nous ne trouvons rien de mauvais; Dalinde c'est Claire qui nous confirme la dérivation.

Le récit de l'Arioste et la comédie de Grasin, la **Gelosia**, ont fourni à Larivey *le champ* pour la cinquième scène de l'acte III, qui est une des choses les plus belles des comédies de ce temps-là. Dans cette scène le vieillard est puni; on y représente les sentiments qui agitent le pauvre trahi, l'étonnement qu'il éprouve lorsqu'il s'aperçoit que la jeune fille n'est pas celle qu'il croyait, sa douleur de devoir renoncer à son plus grand bonheur, et sa préoccupation à cause du froid qu'il fait.

O' est une vraie peinture, où l'on représente les douleurs et les malheurs des sots.

Il est presque inutile d'observer que ces personnages sont les types communs du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Joachim* est un vieillard qui a de la « malice et de la meschanceté ». Il est le type du vieil avare, qu'on rencontre si souvent dans la comédie du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est d'une soif insatiable et d'une honteuse cupidité. Pour sauver la dot, il veut marier sa fille unique à un

vieillard contrefait, et il ne pense pas qu' il pourrait donner sa fille à un « beau jeune homme, qualifié, gentil, gaillard, honneste, de noble race et bien appris ». (1)

*Lazare* est le vieillard amoureux, le digne compagnon de Syméon du *Laquais*, d'Ambroise de la *Veuve*. C'est « un vieil singe contrefaict » qui, ayant contre lui, outre son âge et ses infirmités, le valet, aura la juste punition.

*Boniface* est un valet balourd et imprudent, qui dérange les meilleures combinaisons par son étourderie et ses vices. Et à côté de cet arlequin, Larivey nous présente *Lambert*, qui raccommode tout ce que son camarade dérange.

Larivey connaissait d'autres comédies, en outre de la *Gelosia* de Grassin. En effet on voit une certaine analogie entre le *Morfondu* et les *Suppositi* de l'Arioste. Dans les deux comédies nous trouvons le même vieillard épris d'une jeune fille, à laquelle il promet la dot, sacrifiant ainsi l'avarice à l'amour. Nous trouvons aussi une certaine analogie entre la vieille Psitérie de l'Arioste et Agnès de Larivey, entre Crispin et Léger.

(1) Molière a pris quelque chose de ce Joachim pour forger son Harpagon qui pour se *défaire* de sa fille Elise jeune et belle, la donnera à un vieillard qui n'exige pas de dot

Dans le *Commodo* de Landi, Libano conduit Leandro chez Demetrio, son maître, afin qu'il puisse voir sa bien-aimée; il fait déguiser Demetrio qui est épris de la sœur de Leandro : Demetrio s'introduit dans la maison de Leandro. Dans le *Morfondu* Philippes entre dans la maison de Lazare, et comme il a les habits de celui-ci, il dit à la naïve Hélaine que c'est son oncle qui l' a envoyé.

Et tout ce que Larivey dit pour le pauvre vieillard transi, il faut le retrouver aussi dans l'*Assiuolo* de Cecchi: même dans cette comédie Ambroise reste enfermé dans la cour de sa bien-aimée; lui aussi est là à claquer des dents et à prononcer des imprécations contre la femme trompeuse.

## LES JALOUX

---

**Analyse de la pièce.** — Jherosme, vieillard, veut que son fils Vincent épouse Renée, et il parle en sa faveur au sire Nicaise, bien riche, espérant que la jeune fille apportera à son mari « plus de dix mille francs d'argent sec, sans les maisons, héritages, bagues et bijoux ».

Vincent, à qui Jherosme a parlé de ce projet, ne prend aucun soin de Renée, qu' il ne connaît pas, mais il n' ose s' opposer à son père qui croit que Vincent accepte sa proposition. Quelles sont les causes des peines et des tourments de Vincent à l' annonce de cette nouvelle? Il est épris de

Magdelaine, mais, il est prêt à rompre avec celle-ci, l'ayant vue « sur le pas de son huys, devisant fort intimement avec un soldat ».

Renée est aimée du jeune Alphonse : celui-ci voit des obstacles à son mariage, et ouvre son cœur à son serviteur Richard qui lui promet de l'aider. En attendant Richard assure à son maître que tout ira bien.

Vincent est pressé par la jalousie, — mais Magdelaine l'assure que l'homme qu' il a vu dans sa chambre est le Capitain Fierabras, son frère, nouvellement de retour, et qui doit partir sous peu. L'amour que Vincent porte à Magdelaine le pousse à importuner Gotard pour trouver un moyen de s'introduire dans le logis de sa belle.

Gotard se déguise en *cagnardier* et porte Vincent, enveloppé en une couverture, au logis de sa maîtresse. Ils trouvent Fierabras qui est occupé avec Mathieu, fripier, à qui il veut vendre ses vieux équipages. Gotard supplie, pour l'amour de Dieu, de le loger pendant la nuit, et pour convaincre Fierabras il dit qu' il est étranger venu de Bourdes « assis au conté de Flandres ». Mais, comme sur les demandes de Fierabras, il répond à tort et à travers, Mathieu découvre sa fourberie. On veut l'arrêter, mais le valet se tire d'embarras, en disant à Fierabras que son maître, qui est ainsi enveloppé, a rencontré le même jour au Louvre un jeune homme, son ennemi, avec lequel il est entré en dispute. Il ajoute que les deux sont venus aux mains, et à la fin aux armes, et que l'adversaire a été tué. Ce qui l'oblige à se mettre en sûreté.

Mathieu croit le récit vraisemblable, et Fierabras, charmé de pouvoir rendre un service à ce brave homme le fait entrer.

Vincent et Magdelaine font semblant de ne se pas connaître, et celle-ci a soin de faire boire son frère et ses gens pour les faire endormir. Ainsi les deux amants ont le temps de « se rire, jouer et folastrer ensemble » et ont aussi la liberté de s'évader et d'emporter les meubles les plus précieux et les meilleurs effets du capitaine. Tous ces objets sont enveloppés en deux fardeaux, que Magdelaine donne à Gotard et à sa servante.

Mais les deux amoureux, accompagnés de Gotard et par Perrine, ne sont pas si loin qu'ils ne rencontrent Jherosme, qui cherche son fils. Et comme le vieillard réprimande son fils en lui disant : « Eh bien ! hé ! Vincent, est-il temps de retourner en la maison ? » le valet veut le calmer, et lui dit que le feu est dans la maison de son neveu et il prétend montrer les flammes par ces mots : « La fumée ! Voyez à travers ces deux cheminées de brique ; regardez là, là, droit à mon doigt ».

Il dit aussi que la femme qui est avec Vincent est sa nièce Madame Claudine, qui « ayant amassé ce qu'elle a peu en avoit chargé une de ses servantes et se sauvait avec elle, quand de fortune elle a rencontré son maître qui venoit de souper de la ville ».

Jherosme ne se laisse pas tromper, veut savoir le mystère et emmenant Gotard avec lui il le renferme dans la maison et l'attache à un des piliers de son lit.

Lorsque Fierabras apprend la fuite de sa sœur, il court après le ravisseur pour tirer de cette injure une horrible et sanglante vengeance ; mais il envoie son valet Marquet trouver le capitaine des gardes françaises pour lui dire que n'ayant pas l'habitude d'employer, pour venger le tort qu'on lui a fait, autre chose que les armes et la force de son bras, il le prie de lui envoyer vingt-cinq ou trente archers. En attendant il rencontre Alphonse, qui vient d'enlever Renée, et qu'il veut arrêter. Alphonse, peu ému de ses fanfaronades, et uniquement occupé de sa belle, passe son chemin, et gagne sa maison, où Fierabras vient l'assiéger, accompagné de Marquet, son valet, et de trois autres serviteurs : au premier bruit, le capitaine quitte la place, et fuyant à toutes jambes, il ordonne à ses gens de tenir bon, et les assure qu'il va les rejoindre avec un renfort.

Jherosme rencontre Nicaise qui vient d'arriver après une longue absence : il se plaint que ce jeune homme indiscret ait enlevé sa fille, et il pense poursuivre la justice pour le voir au gibet.

Jherosme tout en reconnaissant que l'audace d'Alphonse

a été grande, après avoir assuré Nicaise qu' autrefois le jeune homme a été dans l' intention de lui la faire demander en mariage, lui conseille d' accepter le mariage de sa fille avec Alphonse.

Enfin tout s' arrange par le moyen de Zacharie père d'Alphonse, qui parle avec Nicaise et le fait consentir au mariage de Renée avec son fils. Richard , valet d' Alphonse, qui est présent, dit à son maître le résultat du rendez-vous, et Alphonse est très gai et répète avec joie le proverbe qui dit « que la fortune ayde aux courageux ! »

On promet au Capitan cent écus et la restitution de ses hardes, et il s'engage à cette condition , à ne plus troubler les entretiens de Vincent et de sa sœur.

**Étude.**—La comédie « *Les Jaloux* » est tirée des *Gelosì* de Vincent Gabiani qui dédie la pièce « al molto Magnifico et virtuoso Messer Domenico Veniero ». C'est de cette dédicace que Larivey a imité la dernière partie de sa seconde *Epistre* à Messire François d' Amboise, auquel il envoyait ses *Trois nouvelles comédies*, la *Constance*, le *Fidelle* et les *Tromperies*. Les deux écrivains prient ceux à qui ils adressent leurs comédies de les embrasser et de leur servir » *de bouclier contre tous ceux qui les voudraient diffamer et faire quelque bresche à leur bonne volonté et sincère affection* ».

En lisant les *Jaloux* on demeure surpris soit par la subtilité du dialogue, soit par la vivacité de la pensée, soit par la netteté des caractères. Le style est toujours convenable , la langue est pleine de grâce. Tous les caractères des personnages et les éléments de l' action

comique et les expédients du dénouement ont été offerts à Larivey par notre littérature.

Examinons, en passant, tous les personnages de cette comédie.

Il faut que nous commençons par *Fierabras* qui n'est pas un caractère, mais un type.

Rigal, en parlant du soldat fanfaron, dit : « Nul personnage de théâtre n'est plus caricatural que le soldat fanfaron, et ce qui prouve pourtant qu'il ne manque pas absolument de vérité, c'est que nul n'a été plus universel.

Le soldat fanfaron a été la joie du théâtre grec, du théâtre latin, du théâtre italien, du théâtre espagnol, du théâtre français du moyen-âge. Il est facile à reconnaître à sa grande taille, à la balafre qui orne généralement sa figure et qu'il a reçue sans doute dans quelque cabaret, au bruit formidable des menaces et des jurons qui sortent de sa bouche ».

Fierabras paraît sur la scène tout de suite, et au premier abord on connaît le fanfaron. Il veut du rôti avec une sauce ou saupiquet, comme « on faict chez les princes et grands seigneurs ». Quel besoin a-t-il de dire à sa sœur qu'il veut manger comme chez les princes ? C'est une de ses fanfaronnades. Et après, il en dit une autre à Vincent qui lui demande s'il lui plaît de faire marché de ses chevaux. « Je n'ay plus que faire de tant de train,

ayant reconquis au roy la pluspart de son royaume, tellement que je n' en veux retenir qu' un pour m' aller quelquefois pourmener ».

Il aime à se vanter et dit qu' il a « rompy et desconfy » les ennemis de sa Majesté, quoique on tirât sur lui plus de deux mille coups d'artillerie, qui toutefois ne le purent jamais offenser. Quoi de plus étrange ? Était-ce un homme invulnérable que celui-ci ? Pas du tout; il voulait qu' on crût à sa dextérité et à son courage.

Il en dit toujours des siennes, et le fanfaron s'accuse lui-même lorsqu' il dit : « croyez pour vérité que je dis quelque fois choses incroyables ».

Ce Fierabras, ce tueur de mouches, n'aime qu' à parler, qu' à faire des bravades en paroles mais lorsqu' il s' agit de donner des coups, il s'arrête. Ainsi le voyons-nous arrêtant Alphonse qui lui échappe; ensuite nous le voyons déclarant qu' il n' a besoin de personne pour arrêter Vincent qui a pris la volée avec Magdelaine, mais toutefois il appelle Marquet pour que celui-ci aille trouver le capitaine des gardes françaises, et il ajoute que pour venger le tort qu' on lui a fait, il en a besoin, outre des armes et de la force de son bras, de vingt-cinq ou trente archers. Il parle toujours de son courage, de son épée « plus

tranchante que Flamberge ou Durandal », de combats ; mais on ne lui voit jamais donner l'assaut. Bref, Fierabras est un type qui fait rire par ses bravades.

*Jherosme* n' est pas le même vieillard que celui des autres comédies du XVI<sup>e</sup> siècle, en ce qu' il n' est pas amoureux et surtout en ce qu' il n' est pas rival de son fils. Mais on aperçoit en lui l'avidité pour l'argent et nous le voyons qui parle au sire Nicaise pour lui demander sa fille Renée qu' il a l' intention de donner pour femme à son fils Vincent. On voit clairement l' intention du vieillard pour la réalisation de ce mariage : ce n' est pas pour ses neveux grands , mais c' est qu' il espère que Renée apportera à son fils « plus de dix mille fraucs d' argent, sec, sans les maisons, heritages, bagues et joyaux ».

Jherosme est un père qui suit , comme dit Eustache, « la coustume des pères du jourd' huy, car pourveu qu' ils marient richement leurs enfans, ce leur est assez ».

*Vincent* est un faible ; il ne veut pas épouser Renée, mais il n' est pas capable de s' opposer à son père. Pas un mot ne lui échappe, lorsque son père lui fait cette proposition. Il est en relations avec Magdelaine et ne veut pas la quitter : il est jaloux de sa belle , et il y

à des scènes , où l' on voit les traits de la jalousie.

*Magdelaine* est une courtisane ; mais elle n' est pas effrontée , elle révèle, au contraire, une noblesse de sentiments vraiment admirable.

*Gotard*, serviteur de Vincent, est très attaché à son maître : pour le contenter il cherche tous les moyens que sa ruse lui suggère. Nous le trouvons au commencement de l'acte II : il dit à son maître de ne pas avoir crainte, parce que Renée sera enlevée par Alphonse, et il a promis son appui au valet de ce dernier.

Et comme Vincent craint de ne pas pouvoir parler avec *Magdelaine*, notre *Gotard* lui donne du courage, en lui disant qu' il réussira à le faire introduire dans la maison de *Magdelaine*. Il se déguisera « en belistre, comme un de ces soldarts devalisez qui vont demandant la passade » et qu' il le portera « enveloppé en quelque couverture en son logis ».

Ce qu' il fait en effet ; et nous le voyons causer avec *Fierabras* qui a des doutes sur son identité ; mais le compère par sa ruse et par ses mensonges réussit à se tirer d'affaire. On le voit enfin causer avec *Jherosme* à qui il dit beaucoup de mensonges. Mais le vieillard qui le connaît depuis longtemps le contraint à lui dire la vérité ; et notre *Gotard* perd tout son

courage , toute sa ruse , et il commence à avouer.

*Alphonse*, amoureux, ne craint pas les obstacles qui se trouvent sur son chemin, et à l'aide de son serviteur Richard, qui promet son appui et celui de Gotard, il peut enlever Renée.

Les autres personnages de la comédie, c'est-à-dire *Eustache*, compagnon de Vincent, *Per-rine*, servante de Magdelaine, *Mathieu*, fripier, *Marquet*, serviteur du capitaine et les deux vieillards, *Nicaise* et *Zacharie*, jouent un rôle secondaire.

## LES ESCOLLIERS

---

**Analyse de la pièce.** — Deux jeunes écoliers, Hippolite et Lactance, sont logés chez Nicolas, tonnelier de profession. Hippolite est toujours troublé et cède à son camarade la cause de ses ennuis; Lactance supplie son ami de lui ouvrir son cœur en lui promettant tout ce qui est en sa puissance.

Hippolite lui avoue qu' il est épris, depuis son arrivée dans la ville, de Lucresse, la femme du médecin qui demeure dans la même rue. Lactance, à son tour, avoue à son ami qu' il aime Susanne, fille d' Anastase, qui avait été fiancée à un jeune homme, qui étant aux études à Poitiers, était mort au siège de cette ville; il lui dit en outre que Gillette, servante d'Anastase, lui a promis qu' à la première occasion elle l'introduira au logis de Susanne, qui a juré, qu' après la mort de son fiancé, elle n'épousera jamais un autre homme que lui.

Nicolas a promis à Hippolite son aide, mais il ne tient pas sa parole. L'écolier alors lui dit qu' il va quitter sa maison

pour aller demeurer avec un de ses amis et le prie de lui donner tout de suite les dix écus qu' il lui a prêtés.

Nicolas, à qui Hippolite apporte un grand profit, lui promet de s' y employer. Une bonne occasion se présente. Théodore est obligé de passer la nuit auprès d'un malade; et avant de partir il charge Nicolas de lui agencer quelques tonneaux de vin. Le tonnelier introduit Hippolite déguisé en garçon tonnelier dans la maison de Théodore.

Le jeune écolier entre dans la chambre de la dame, qui lui oppose une forte résistance; mais il la prend entre ses bras et commence à essuyer par mille amoureux baisers les larmes qui tombent le long de ses belles joues. La dame enfin « tirant un profond soupir du plus creux de son blanc estomac » consent qu' Hippolite passe la nuit avec elle. Mais pendant que les deux sont au lit, le médecin entre; Théodore, par l'avis de Lucresse, s' arme d' une brigantine, et Hippolite, feignant d'être un voleur, sort, comme le médecin veut entrer avec son serviteur.

Lactance trouve, lui aussi, le secret de voir sa chère Susanne. Gillette lui assure que tout ira bien, et qu' elle le fera coucher avec sa maîtresse, mais « ce sera, ajoute-t-elle, aux conditions, que l' espouserez ». Gillette lui assigne l' heure du rendez-vous.

Anastase ignore tout; cependant il désire marier sa fille, et il la promet au fils de Gontran. En attendant Silvestre, le père de l'ancien fiancé de Susanne, vient apprendre à Anastase que son fils, qu' il a si longtemps pleuré pour mort, vient d' arriver. Anastase reste perplexe, il ne sait, comme il le dit lui-même, s' il songe ou s' il veille.

Le soir Anastase, agité de ces pensées, va se coucher; mais il est éveillé par un grand bruit qu' il entend faire dans la garde-robe. Il trouve sa fille presque nue et décoiffée, qui, toute tremblante et les larmes aux yeux, avoue à son père que, vaincue de trop grand amour, elle a couché avec Lactance.

Anastase trouve en effet Lactance enfermé dans un coffre; le vieillard est outré de colère, et il envoie quérir Gobert, son ami et son voisin, qui lui conseille d' ordonner à ses

domestiques de porter le coffre tel qu' il est, à la rivière, et de passer par la rue des Bernardins, et le quai de la Tournelle.

Anastase et Gobert sortent de la maison et Hubert, serviteur, porte sur ses épaules le coffre dans lequel est caché Lactance. Mais lorsqu' ils sont dans la rue, trois hommes, bien déguisés, Eugène, camarade de Lactance, Luquain et Nicolas, les empêchent de continuer leur chemin. « Sortez, compagnons; sortez, soldats; tuez, tuez, frappez, meurtrissez, assomez! » C' est Luquain qui crie ainsi et tous les trois, pleins de crainte, n' osent s' y opposer. Les trois, qu' Hubert a pris pour des Espagnols, se font connaître; tout le monde rentre au logis de Lactance, et il ne reste plus d' autre parti à Anastase que de consentir au mariage de Susanne et de l' écolier.

Théodore est le témoin de ce mariage, ce pauvre Théodore qui est encore dans l' incertitude si la personne qu' il vient de surprendre dans sa maison a attenté à ses biens, ou à son honneur.

Le jeune homme qui devait épouser Susanne, épouse une autre fille d' Anastase laquelle vient de sortir du monastère.

Et la pièce finit par une entrevue entre les deux écoliers qui se rendent compte de leurs aventures. Gillette elle aussi assiste à cette entrevue, et elle demande à Lactance la récompense de ce qu' elle a fait pour lui.

**Étude.** — Cette comédie est conduite avec une remarquable habileté.

Larivey, suivant son modèle, la **Cecca** de Razzi, fait une exposition exacte des mœurs de la jeunesse de ce temps-là, et surtout des jeunes écoliers. « La jeunesse du jourd' huy est tant corrompue, dépravée et mal conditionnée, que c' est merveilles. Les jeunes hommes ne se soucient maintenant que de piaffer, suivre les putains, le jeu, la taverne. . . ».

C' est ce qu' on dit encore aujourd' hui. Il en veut surtout aux jeunes écoliers , et s' il vivait à notre époque, il s' apercevrait aisément que la *gent écolière* de son temps est restée toujours la même. On dit partout , même de nos jours, ce que Larivey disait des écoliers du XVI<sup>e</sup> siècle.

« Ce sont gens endiablez, auxquels il ne se fault fier qu' à point. Aussi me semble - il qu' ils sont plus adonnez à toute postiquerie et meschanceté qu' à leurs livres. Toute leur estude est de desbaucher les filles, suborner les femmes mariées, decevoir les vefves, et engeoller les simples chambrières ».

Il nous présente dans cette comédie deux écoliers, Hippolite et Lactance, qui , au lieu d' étudier , aiment à chercher des aventures : l' un s' éprend de la femme d' un médecin et l' autre d' une jeune fille. Et la comédie est conduite en manière à faire voir les entreprises de ces jeunes hommes, entreprises qui forment les deux actions qui se développent séparément.

*Hippolite* et *Lactance* sont deux jeunes hommes très hardis, ils ne craignent rien, ils s' introduisent dans la maison d' autrui, l' un pour troubler la paix et la tranquillité d' une famille, l' autre avec des intentions plus honnêtes.

Ici, comme ailleurs , les femmes qui pren-

nent part aux intrigues amoureuses ne paraissent pas sur la scène. C'est un mérite de Larivey que celui de ne point faire assister le public à des scènes vulgaires et indécentes.

*Anastase* est tout à fait à plaindre, et porte seul le soin du ménage. Il est en grande perplexité pour sa fille Susanne, qu' il veut marier coûte que coûte. Sa préoccupation est « que Susanne demeure seule au logis », et il en veut surtout aux étudiants qui « ont toujours la teste aux fenestres ». Le fiancé de Susanne est mort, du moins tout le monde le croit; et notre *Anastase* promet sa fille au fils de son ami *Gontran*. Mais ses desseins n' ont aucun effet, parce que Susanne reçoit dans sa maison *Lactance*, dont elle est éprise.

*Lisette*, la femme d'*Anastase*, est peinte ici comme une dévote ridicule : elle ne fait que « oyr complies et dire son chappelet ». Elle n'aime que ses plaisirs et ne se soucie de laisser Susanne seule dans la maison , sans songer à ce qui pourrait arriver. Elle peut être donc regardée comme responsable des déportements de sa fille , quand on pense surtout que son mari lui avait répété plusieurs fois : « Vous semble-il que ceste marchandise se doibve laisser ainsi seule ? *Lisette ! Lisette !* si vous n' y avez l' œil , je crain voir nostre malencontre ».

*Gillette* est une servante très affectonnée; elle ne ressemble pas à ces servantes dangereuses et trop indulgentes pour les faiblesses de leurs maîtresses. Elle veut contenter sa maîtresse, parle avec *Lactance*, et lui dit de se dépêcher, de demander la main de *Susanne* au sire *Anastase*, parce qu'il est allé chercher un certain *Gontran*, qui l'a demandée pour son fils. Elle donne à *Lactance* l'heure du rendez-vous, mais lui répète qu'elle est résolue de faire ce qu'elle promet « aux conditions qu'il épousera sa maîtresse ».

*Nicolas* est un homme fort accommodant. Il a des pensionnaires, parmi lesquels se trouve *Hippolite*, qui est fort riche.

*Nicolas* est aussi aux services de *Théodore*, mais il aime mieux perdre le médecin qu'*Hippolite*. Et ce fripon trouve le moyen d'introduire son pensionnaire dans la maison de madame *Lucretse*, non sans lui avoir dit de « ne pas oublier à luy conter ses ennuys, ses misères, ses soupirs et ses larmes ». *Nicolas* qui était contraire, est devenu maintenant le conseiller d'*Hippolite* et avant de l'introduire dans la maison du médecin lui ajoute : « Si de fortune elle estoit obstinée et vouloit crier, vous la ferez taire si une fois vous luy dictes que publierez par toute la ville que c'est elle qui

vous a envoyé querir. Quelquefois la crainte a plus de force que l'amour..... Elle est femme et jeune, qui a un mary qui n'est pas de grande execution ». Ces derniers mots caractérisent ce coquin, qui trahit un homme qui a confiance en lui.

Mais il faut dire qu' il aime ses pensionnaires: et nous le voyons déguisé pour défendre Lactance, qui n'est pas riche comme son camarade.

*Gobert*, l' ami d' *Anastase*, est un faufaron, qui perd tout son esprit à l'approche du danger. Il en veut à sa commère *Lisette* qui n' a pas mieux gardé sa fille; il veut couper la gorge au pauvre *Lactance*, il veut le jeter dans la *Seine*. Mais lorsqu' il voit que les trois amis de *Lactance* veulent « tuer, frapper, assommer », notre *Gobert* perd son courage.

*Luquain* est un serviteur très affectionné à son maître et cherche tous les moyens de le contenter.

*Théodore* est jaloux de sa femme: il n' a aucune importance dans la pièce: il est le pauvre mari trahi, il surprend dans sa maison l' homme qui l' ha trahi, mais il ne sait quel parti prendre.

*Fremin*, *Hubert*, *Marion*, *Lubin*, *Silvestre* et *Eugène* jouent un rôle bien secondaire; mais

leur présence es utile pour le développement de l'action.

## LA CONSTANCE

— 1830 —

**Analyse de la pièce.** — La famille de Constance et celle d'Anthoine habitent dans la même rue et elles sont amies. Constance et Anthoine « hantans ensemble, comme est la coustume des voisins » s'éprennent l'une de l'autre, sans parler à personne de leurs amours. Les deux amoureux se contentent d'être honnêtement ensemble; pendant trois ans, une même chambre les reçoit presque toutes les nuits. Leur amour est vraiment saint, et toute pensée deshonnête est toujours loin d'eux. Les affaires étant en ces termes, le père annonce à sa fille Constance qu'il a songé à la marier à Léonard, son ami, riche commerçant. Constance répond à son père qu'il a mal fait de la marier sans entendre sa volonté, et avant que l'affaire aille plus loin, elle prie Anthoine d'aller lui-même à son père la demander en mariage. Mais la proposition d'Anthoine n'est pas acceptée; et retournant à Constance, « prenant à tesmoin celui qui gouverne toutes choses, il la fiance de son bon gré, et lui promet ne vouloir jamais autre femme que Constance ».

Madame Constance, après tant de batailles, ayant obéi à son père est mariée à Léonard. Lorsque les deux époux sont dans leur chambre, Constance dit à Léonard qu'elle a promis et juré à Dieu de ne vouloir jamais avoir autre mari qu'Anthoine, tant qu'il vivrait, et le prie de la laisser dans sa chambre sans la toucher pendant cinq ans; elle lui ajoute que si au bout de ce temps Anthoine, qui s'est éloigné d'elle de son gré non de volonté et de cœur, ne revient pas, elle consentira à leur union. Léonard promet par un serment solennel tout ce que Constance demande; et il emploie la plus grande partie de ce temps à de longs voyages.

Un beau jour pendant la guerre pour « le recouvrement de la principauté de Luxembourg », Léonard est pris dans une escarmouche et blessé à mort par quelques Espagnols; mais il est remis en liberté par l'influence d' Anthoine, qui, sans le reconnaître, le recommande au chef de l'armée.

Léonard est conduit dans un bon logis, où Anthoine le fait « à ses propres fraiz et despens penser et medicamenter, en sorte qu' incontinent après il guérit ».

Après la guérison Léonard voyage encore; il est accompagné de son serviteur Siret. Il va, et tout le monde croit qu' il se met en quête d' Anthoine: se trouvant à trois ou quatre lieues de Dijon, un homme tout armé, accompagné de deux serviteurs, se jette sur Léonard et lui donne un grand coup d' épée sur la tête. Siret s' arrête, mais il voit tirer après lui un coup de fusil par un des serviteurs de l' homme armé. Il voit son maître par terre et ne pouvant lui donner aucun secours s' échappe des mains de ces deux voleurs. Ensuite Siret s'arrête dans un hôtel, et envoie une personne pour se convaincre de l' état de son maître: cette même personne lui annonce qu' il l' a vu rendre le dernier soupir. Siret croit que son maître est mort et se rend chez Madame Constance pour lui donner la triste nouvelle.

En attendant, pendant que Léonard est absent, un Espagnol qui demeure à Troyes a beaucoup d' attention pour Madame Constance, qui se fâche souvent. Elle charge Madame Elisabeth, son amie, de prier l' Espagnol de ne pas la suivre par les églises de Troyes, au village et dans les lieux où elle va. L'Espagnol promet de faire volontiers tout ce que Madame Elisabeth lui commande, et Madame Constance n' est plus dérangée.

A l'annonce de Siret, Madame Constance se trouble profondément et elle veut se tuer, mais Elisabeth, Madame Spinette et Aurélian la sauvent. Et le même Espagnol qui lui avait fait la cour, lui apporte de bonnes nouvelles de son mari. Mais tout change lorsqu' on découvre que l' Espagnol c' est Anthoine même, qui a été six ans inconnu dans la maison de La Vau.

Léonard renonce à sa femme, et la comédie se termine par

trois mariages : Anthoine épouse Madame Constance, Léonard épouse Madame Spinette et Aurélian épouse Marguerite, la fille de Madame Spinette.

**Étude.** — La *Constance*, tirée de la *Gostanza* de Razzi, n' a pas de véritable intrigue. Ce sont les personnages mêmes de la comédie qui font le récit de ce qui s' est passé. Au quatrième acte seulement nous voyons Siret, un serviteur pas trop fidèle, qui de la ville de Dijon, dans les environs de laquelle il a laissé son maître par terre, court à Troyes pour annoncer à sa maîtresse la mort de son mari. Il se plaint de ce qu' il vient de faire, et s' appelle lui - même *Siret sans amour ! Siret ingrat ! Siret vilain, peu courtois !* Et après, au cinquième acte, on trouve une scène qui produit un certain effet; l'Espagnol, qui n'est autre qu' Anthoine, et qui est resté déguisé pendant six ans, se présente à Madame Constance pour lui donner de bonnes nouvelles de son mari qui est sain et sauf.

Et ici, plusieurs mariages.

Qu' y a - t - il à dire de cette comédie si non que le personnage principal, *Constance*, est d'une vertu plus que rare ? Elle aime, dès son enfance, son ami Anthoine, mais elle doit obéir à son père qui l' a destinée à Léonard. On trouve des situations un peu difficiles ; mais qui pourtant peuvent arriver dans la vie. L' amour de Constance pour Anthoine a sa

place dans le plan général de la comédie, puisqu' il met en relief le caractère du principal personnage. Reste à savoir s' il n' est pas étrange et impossible.

*Léonard* est un homme d' une courtoisie extraordinaire, il consent à vivre séparé de sa femme, lorsque celle - ci lui dit qu' elle a « promis et juré à Dieu de ne vouloir jamais avoir autre mary qu' Anthoine tant qu' il vivroit ». Il voyage sans cesse et il « va cherchant Anthoine, vray mary de Constance » pour avoir avec lui la même amitié qu' il a avec elle.

A côté de Constance nous voyons deux femmes qui n' ont pas une grande importance dans la comédie. La première est la sincère *Spinette*, la sœur d' Anthoine, simple et franche, délicate et sensée ; la seconde s' appelle *Madame Elisabeth* qui « ne crache que des sentences, comme si elle estoit quelque doctoresse. »

*Fidence* est le le vrai type du pédant. L' étroitesse de son esprit, sa doctrine aride, son importunité présomptueuse, des qualités fastidieuses et ridicules le rendent à charge à tout le monde.

Les autres personnages jouent un rôle bien secondaire.

## LE FIDELLE

**Analyse de la pièce.** — Fidelle est un jeune homme qui aime Victoire, la femme d' un certain Cornille, laquelle, « sous l' apparence d' un beau corps, tient caché un esprit peut-être sorti de l' enfer ». Cette dame, ne se contentant pas d' avoir dérobé le cœur de Fidelle, et oubliant sa longue servitude et l' amour qu' il lui portait, prenant occasion d' un bref éloignement, se donne en proie à Fortuné, qui de son côté ne correspond pas aux tendres sentiments dont il est l' objet. Pour gagner ce cruel, Victoire a un rendez-vous avec Méduse, sorcière, qui lui montre quelques secrets qui ont la puissance de forcer les hommes à aimer. Victoire choisit « la figure de cire vierge fabriquée au nom du commun, laquelle étant, comme lui dit Méduse, piquée et eschauffée au feu au nom de votre amant, vous le fera venir plus doux qu' un agneau ». Méduse, Victoire et sa servante Béatrice vont au cimetière, où la sorcière fait des conjurations.

M. Josse, pédant qui a été le précepteur de Fidelle et qui est épris lui aussi de Victoire, se trouve au cimetière en même temps que Méduse fait les conjurations. Il sort du charnier, où il s' est caché avec les chandelles au poing, et en criant il épouvante les femmes et Narcisse, serviteur de Fidelle qui est là pour venger son maître. Ils s' enfuient appelant Dieu à leur aide. M. Josse communique à Fidelle et à Fortuné ce qu' il a vu espérant se délivrer de ses deux rivaux.

Fortuné est invité à aller trouver Madame Victoire, et lorsqu' il sort elle l' accompagne jusqu' à la porte et lui dit : « Souffrez que je vous baise ». Mais M. Josse et Fidelle qui ne sont pas loin de là entendent tout.

Victoire s' en aperçoit, Fidelle s' approche d' elle qui, voyant son visage tout changé et craignant de mauvaises conséquences, lui dit qu' elle l' attendait. Mais Fidelle qui a tout vu et qui connaît tout ce que Victoire vient de faire, a pour elle

des paroles outrageantes, et lui dit qu' il découvrira à son mari son adultère, et à Fortuné « les charmes et sorcelleries qu' elle lui a faites ».

Victoire se voyant perdue consulte sa servante Béatrice, et les deux femmes demeurent d' accord de faire tuer Fidelle. Pour atteindre ce but, on implore l' aide de Brisemur, brave. Mais le plan a été entendu par Narcisse, qui, déguisé en mendiant, est entré dans la maison avec Blaisine, servante, qu' il a rencontrée pendant qu' elle allait chez l' apothicaire « faire un service pour Victoire, sa maîtresse », qui se débarrassait ainsi d' elle pendant la visite de Fortuné. Il apprend à son maître le danger auquel il est exposé. Celui-ci, pour se venger, accuse Victoire auprès de son mari, et voulant « user de quelque beau trait pour l' assurer de ce qu' il lui a dit » se sert de Narcisse. Ce serviteur a un rendez-vous avec Blaisine, et lorsqu' il sort de la maison, il prononce ces mots; « O très douce Victoire! combien m' as-tu esté chère! tu m' as maintenant rendu le plus heureux jeune homme qui vive ». Ces mots suggérés par Fidelle sont entendus par celui-ci et par Cornille qui sont près de la maison. Le pauvre mari devient furieux et jure de tuer la traîtresse. Fidelle trouve bon qu' il la fasse mourir, et lui suggère de l' empoisonner. M. Josse conseille la douceur, et fait des reproches à son ancien élève, chez qui il demeure. Fidelle s' irrite et « oste-toy, dit-il à Josse, de devant moi, et ne t' approches jamais de ma maison, si tu ne veux que je te rompe les os, belistre que tu es! ».

M. Josse, se voyant seul, s' adresse à Narcisse, qui lui conseille de se déguiser en mendiant, et lui prête l' habit dont il s' est servi pour les rendez-vous avec Blaisine.

Le pédant, déguisé, va à la porte de Victoire, qu' il aime secrètement, et il espère, sous le prétexte de demander l' aumône, entrer dans la maison pour lui déclarer que Fidelle l' a accusée auprès de son mari, qui veut la tuer. Josse qui espère recevoir la grâce de Victoire, est reçu par Blaisine qui croit avoir affaire à Narcisse, et le pédant, à son tour, croit qu' il parle avec Victoire. Tous les deux sortent de la maison, mais ils sont arrêtés par des sergents.

Lorsque Victoire s'aperçoit que Fidelle a découvert le complot, elle consulte une autre fois Béatrice; et les deux femmes décident de toucher Fidelle afin que celui-ci taise à Cornille la vérité.

Fidelle accepte le rendez-vous, pendant lequel Victoire s'évanouit; le jeune homme s'émeut et promet de le faire pardonner. Les deux amants rallument en eux le feu qui était éteint. Elle retire l'ordre donné à Brisemur, qui de son côté n'avait rien fait à cause de sa lâcheté. Fidelle réussit à convaincre Cornille de l'innocence de sa femme, qui est pardonnée.

En attendant Fortuné, aidé par Méduse, s'introduit dans la maison de Virginie, noble demoiselle, sous les habits de Fidelle, auquel avait été donné un rendez-vous. Mais quand elle s'aperçoit de la trahison, elle commence à crier. Méduse et Fortuné s'enfuient de la maison. Octavian, le père de Virginie, nu, en chemise, court après eux, l'épée à la main, et après lui sortent Saincte et Babilie, servantes de la maison.

En ce moment arrive Fidelle qui calme Octavian, et tout finit par le mariage de Fortuné et de Virginie.

Brisemur qui veut montrer son courage, faisant un grand bruit dans la rue, est arrêté, mais il est remis en liberté grâce à l'intercession de Fidelle, qui fait délivrer aussi Josse et Blaisine. Celle-ci épouse Narcisse et M. Josse est chargé de composer l'épithalame.

**Étude.** — Une femme qui trahit volontiers son mari et qui aime deux jeunes hommes, Fidelle qu'elle oublie après son départ et Fortuné qui la « repaist de belles parolles et se moque d'elle », voilà, en définitive, à quoi se ramène l'action de cette comédie, tirée du *Fedele* de Pasqualigo. Mais le développement est bien présenté par l'auteur, qui çà et là met de belles scènes (acte I sc. V, où Fidelle se plaint de ce qu'il a été abandonné;

acte I, sc. VI où Beatrice, servante de Victoire, et Babilie, servante de Virginie, se disent que leurs maîtresses sont éprises du même seigneur Fidelle ; acte II, sc. III où Méduse fait les conjurations ; acte II, sc. VII où Blaisine et Narcisse commencent à s'aimer ; acte II, sc. XII, où Fidelle prononce des imprécations contre Victoire ; acte III, sc. V où Brisemur montre sa bravoure ; acte IV, sc. I où Méduse passe en revue toutes les espèces de maris ; acte IV, sc. XII où Blaisine et Josse se reconnaissent ; acte V, sc. II où Victoire s'évanouit ; acte V, sc. VIII où Narcisse change le nom de *Victoire* en celui de *victoire* pour tromper le pauvre Cornille.

Le caractère principal de la comédie est *Victorie* qui cache sous une beauté angélique un cœur de tigre , un cœur si cruel et glacé qu'aucune affection humaine ne peut l'échauffer ni le toucher, Victoire est variable et mobile : son amour ressemble à l'eau mise en un crible, laquelle entre d' un côté et sort par mille endroits. Elle trahit son mari , elle aime Fidelle : celui est contraint d'aller en Espagne et la jeune femme oublie tout de suite son amant.

Elle désire un autre amant et devient tellement amoureuse de Fortuné, qu' elle lui écrit en découvrant son amour et en le priant

d' avoir pitié d' elle et de l' aimer. C' est une femme qui n' épargne rien pour gagner l' affection d' un homme qui n' a pas pour elle les mêmes sentiments ; elle choisit une de ses servantes, qui devient sa conseillère , elle recourt à une sorcière pour avoir auprès d' elle son amant. La feinte est une autre caractéristique de cette femme.

*Fidèle* et *Fortuné* sont deux amoureux ; le premier est tendre et passionné, tandis que l' autre est presque insouciant ; le premier représente l' amoureux trahi et vengeur qui ne sait cependant résister aux charmes de la femme qui l' a oublié ; il rallume le feu qui était éteint et change la haine en amour ; l' autre « sait s' arrêter sur la continence » et il n' est pas de ceux qui sont toujours derrière la queue de leurs amoureuses.

*Babille* et *Béatrice* sont, comme la Pasquette des Esprits, deux servantes alertes, vives, aux mœurs faciles, à la langue bien pendue.

*M. Josse* est un amoureux ridicule : il aime en secret *Victoire*, mais il ne réussit jamais à se faire comprendre et il se justifie à lui-même sa passion par l' exemple de tous les grands hommes de l' histoire. Il est en outre le vrai type du pédant : il parle latin à tout le monde, même aux servantes qui se moquent de lui. Il prétend que les servantes sachent la gram-

maire, et il en vient presque aux mains avec Babilie, lorsque celle-ci lui demande :

« Le seigneur Fidelle sont-il à la maison ?

Le pédant est scandalisé de cette offense à la grammaire, veut lui faire comprendre qu'elle a manqué à l'accord du nom avec le verbe; et ensuite, devant une autre faute de la servante, il explique que deux négations affirment.

*Brisemur* est un bravache poltron : lui aussi est épris de Victoire, et comme celle-ci pense s'adresser à ce fanfaron, il commence à espérer.

« J'entreprendray pour l'amour d'elle chasser du ciel Jupiter, Mercure et Mars, tant je suis hardy homme, et son mary n'a pas la force de tuer une fourmy. Regarde donc si elle me doit aymer ? »

Il se vante d'avoir tué grand nombre d'hommes, d'avoir renversé les murailles par terre et réduit les pierres en poussière; il se vante aussi de « brûler une armée, de rompre un exercite, de subjuguier une cité et détruire un royaume ». Mais c'est un poltron qui combat contre l'air.

*Cornille* est le pauvre mari trahi, un pauvre homme fort accommodant.

*Méduse*, sorcière et entremetteuse à la fois tire profit de tout; Larivey fait de cette femme un portrait très exact : il nous fait assister aux conjurations de Méduse, qui peut être bien comparée au monstre de son nom, si souvent

cité par Ovide et par Virgile. *Narcisse* est le serviteur bien rusé qui court partout pour défendre son maître.

Quant aux autres personnages, il n'y a rien à en dire sinon que *René* est un bon serviteur fidèle à son maître ; que *Blaisine*, sous « le voile d'honnesteté » sait donner de belles promesses aux amants, et « nie en apparence ce qu'en effet elle désire accorder » ; que *Virginie* est une jeune fille qui donne facilement un rendez-vous à son amant, d'après les conseils de *Sainte* qui « est bien aysée et a le cœur tout resjoui » lorsque sa maîtresse a fini de parler avec son seigneur.

## LES TROMPERIES

**Analyse de la pièce.** — Dans le prologue de la comédie nous trouvons non seulement l'*antefatto*, mais presque toute l'intrigue ; c'est pour cela qu'il nous semble convenable de nous servir, autant que possible, des paroles mêmes de l'auteur pour exposer le contenu de la pièce.

Anselme, marchand d'Orléans, voyant les troubles s'allumer en France, songe à s'établir en Italie. Obligé à laisser ses deux enfants, Fortunat âgé de huit ans et Genièvre, de l'âge de sept ans, il les confie aux soins d'une bonne vieille, car sa femme était décédée.

Passant par la Bourgogne, il fut arrêté prisonnier par les Huguenots, qui le tiennent avec eux plus de dix-huit mois. Sorti de leurs mains, il retombe sur d'autres Huguenots, avec lesquels il demeura plus d'un an. Enfin, échappé, il alla à Rome, où il séjourna quelques années.

Pendant ce temps, la vieille qui avait les enfants en garde, délibéra de les mener à Paris, où, pensait-elle, ils seraient plus en sûreté. Elle les habilla tous deux en garçons, et pour mieux garder la vertu de la fillette, changea son nom et l'appela Robert, lui recommandant de celer, autant que possible, sa condition (1). Mais une fois à Paris, la pauvre vieille meurt et les deux enfants quittent la grande ville, où ils ne pouvaient plus vivre, soit qu'ils ne connussent personne, soit qu'il y eût la famine. Ils se rendent à Troyes, où Fortunat entre au service d'une courtisane appelée Dorothee, et Robert se met à servir Séverin.

Voilà donc le fait. Mais le prologue expose même l'intrigue de la comédie.

Séverin a deux fils, Constant et Suzanne; le premier aime Dorothee, maîtresse de Fortunat; la seconde aime le serviteur de son père, c'est-à-dire Genièvre, qui s'étant déguisé en garçon a changé son nom en celui de Robert. Celui-ci, ne pouvant satisfaire aux désirs de Suzanne, qui le molestait à toute heure, une nuit fait entrer, dans la chambre de Suzanne, son frère Fortunat, qui la baise et la rend grosse.

A son tour Robert (Genièvre) est éprise de son maître Constant, qui naturellement ne peut songer à elle. Séverin s'aperçoit que sa fille est grosse et apprend qu'elle a couché avec Robert. Pour assoupir le scandale, il envoie à Orléans s'informer de la parenté de Robert, qu'il pense faire mourir, s'il n'est pas digne d'épouser sa fille.

En attendant Constant apprend la honte de sa sœur Suzanne; il invective contre Robert, qui à la fin se fait connaître.

Sur ces entrefaites le père de Fortunat et de Robert arrive avec le messager que Séverin a envoyé à Orléans, et tout finit bien. Constant, après avoir quitté Dorothee, épouse Robert, qui reprend son véritable nom; et Fortunat épouse Suzanne. Voilà l'intrigue: il faut encore ajouter que Dorothee, la courtisane, feint d'aimer un capitaine, à qui elle fait

(1) Dans le *Dépit amoureux*, Molière introduit une jeune fille déguisée en garçon. On trouve souvent cette même situation dans les comédies de Rotrou, de Hardy et de Garnier.

croire qu' elle a eu un garçonnet de lui, et un vieux médecin dont la femme, qui s' entend avec le serviteur Adrian, découvre les tromperies du mari.

**Étude.** — Le développement de cette comédie, tirée des *Inganni* de Sechi, est embrouillé; toutefois il est présenté par l'auteur d' une manière simple et naturelle.

Certes, dans quelques scènes (acte I, sc. I — acte II, sc. II, et la scène V de l'acte IV où se reproduit la même situation — acte V, sc. II) on pourrait désirer une plus grande sobriété; mais en général les scènes de la comédie sont bien distribuées.

Pour se rendre compte de ce que nous venons de dire il faut bien examiner la scène IV de l'acte I, où Constant manifeste à Robert et à son serviteur Valentin son amour pour Dorothée. Valentin essaie de dissuader son maître : car il sait à quel abîme mène l'amour pour une courtisane ; Robert fait de même, parce qu' elle aime le fils de son maître. « Il serait bien meilleur, dit-elle, vous trouver une jeune fille qui fust vostre et non au commun, qui eust bonne grace, que vous l'aymassiez, et ne vous perdre ainsi en l'amour de ce demeurant de bourdeau ».

Et lorsque Constant demande où l'on pourra trouver une belle jeune fille, Robert répond : « J' en cognois une qui est plus perduë en vostre amour que vous n'estes de cette carongue ».

Les caractères principaux de la comédie sont trois : Constant, Robert, Dorothée.

*Constant* est l'amoureux usuel des comédies du XVI<sup>e</sup> siècle; il n'a aucune nouveauté qui le caractérise. On ne peut pas dire de même de *Robert*. Cette femme, qui est obligée de cacher son sexe, qui est obligée de ne pouvoir manifester son amour, est le caractère le plus vif de toute la comédie. *Dorothée*, le type usuel de la courtisane, avide, fausse, inconstante, ne manque pas d'une certaine énergie, surtout lorsque dans la scène II de l'acte II, elle défend son droit à avoir un amant de son cœur.

Trois caractères sont parfaitement semblables à mon avis.

*Gillette*, mère et maquerelle de Dorothée, *Adrian*, le serviteur du médecin et *Valentin*, le serviteur de Constant.

Leur ressemblance n'est pas dans le contenu, mais dans la forme.

Ces trois personnages parlent, et intercalent dans leurs discours un grand nombre de proverbes en vers.

Le capitaine c'est le même Pirgopolinice de la comédie latine, et le soldat fanfaron de la comédie italienne du XVI<sup>e</sup> siècle; le médecin est lui aussi le vieil amoureux contumier qui cherche ailleurs la *grassa pollastra* qu' il ne trouve pas chez lui.

La femme du médecin est une femme qui croit d'abord à la vertu de son mari : elle croit qu'il emploie toute la journée à visiter des malades, à hanter les boutiques des apothicaires, à courir par la ville. Mais lorsqu'elle apprend que son mari la trahit, elle va au lieu du rendez-vous de celui-ci pour le surprendre. Et après s'être assurée de la vérité, elle lance à l'adresse de son mari des épithètes grossières comme celle-ci : « amoureux transi, glaireux, morveux, charogne pourrye, demeurant de fumier, etc. ».

A ce moment elle ressemble à une virago, et effrontément, devant tout le monde, elle dit à son mari : « Tu trouveras des garces, et je ferai ce que je sçauray faire... Cherche une femme à qui l'halaine ne puë point, et je me pourvoyerai d'un homme qui soit plus gaillard que toy et qui ne porte point de brayes ».

*Fortunat, Séverin, Patrice, Bracquet, Silvestre, Regnier, Anselme, Lyonnelle* sont des personnages secondaires.



INDICATION  
DES NOUVEAUTÉS APPORTÉES PAR LARIVEY  
A SES EMPRUNTS





Avant d'indiquer les nouveautés que Larivey a apportées à chaque comédie, il convient de citer ce que Pierre Toldo dit dans une étude sur « le théâtre de Pierre Larivey » publiée dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*.

« Il traduit en général les textes italiens, presque à la lettre, tout en les soumettant à un procès d'adaptation, qui peut se comprendre sous les points suivants :

1. D'acclimater les sujets et les personnages de ses modèles, de sorte qu' on puisse les prendre pour des produits indigènes. Dans ce but, Larivey change le lieu de la scène, supprime ou rend françaises les allusions à l' histoire, aux mœurs, aux écrivains de l' Italie (dans ce dernier cas il en profite pour chanter les louanges de Ronsard et de la Pléiade); enfin il modifie ou varie le nom des person-

nages comiques. Aussi arrive-t-il que tous les passages, où il y a des allusions peu obligeantes à l'endroit de la France, sont supprimés avec le plus grand soin, surtout ceux ayant rapport à cette maladie, que les Italiens de cette époque appelaient du nom de *mal francese* et qui devint le sujet d'une foule de compositions littéraires plus ou moins plaisantes.

Il arrive même que l'auteur rétorque contre les Italiens ce qu'ils disent de ses compatriotes, mais sans haine et plutôt en homme d'esprit qui se complaît à leur jouer ce tour.

2. De simplifier l'action, soit en abrégeant des scènes trop longues, soit en supprimant celles qui lui paraissent inutiles.

Par le même procédé, il réduit les discours prolixes et fait disparaître certains épisodes et certains personnages, surtout les rôles des femmes, joués encore généralement par des acteurs.

3. De modifier ses modèles dans un but religieux. Larivey en traduit sans la moindre contrainte les pages les plus obscènes (sa version des nuits de Straparole en est une preuve convaincante), mais lorsqu'il rencontre des endroits blessant l'habit qu'il porte, il les supprime avec tout le soin possible.

4. D'introduire des changements artistiques. Lorsque le texte ne lui paraît pas assez clair, lorsque le caractère d'un personnage, surtout

s' il est plaisant, n' est pas, à son avis suffisamment développé, il varie, élargit, commente avec un sans-gêne admirable ».

Une comparaison rapide des pièces de Larivey avec les textes originaux nous permettra de vérifier ce jugement de M. Toldo.

## Le Laquais

Larivey a changé le titre de la Comédie italienne : ce fut le rôle de Jacquet, comme nous l' avons déjà dit, qui a suggéré le nouveau titre.

Commençons par remarquer une différence entre les deux prologues, qui, en effet, ne se ressemblent que dans la dernière partie.

Ludovic Dolce dit « che il francese, ch'era un tempo così bestiale, oggi si è dimenticato e infratellito con noi », et il continue en exposant les conditions de la Péninsule après les guerres continuelles qui l'avaient ravagée. Larivey non seulement change tout cela, mais il le remplace par des considérations sur le théâtre en France, que nous avons eu occasion de citer plus haut. Quant au reste, en traduisant le morceau où l' auteur italien déclare qu' on a tort de se plaindre de ce siècle, Larivey lui donne un développement bien plus considérable

et y fait entrer la *saincteté de Hilarion, l'éloquence de Cicéron, la doctrine de Platon, et la vie d'Épicure.*

Pas un des personnages n'a été supprimé, si l'on excepte Monsieur Ascanio, oncle de Livia (Marie) qui se montre seulement pour un instant dans la scène X de l'acte III. (1)

La scène n'est pas à Rome, comme dans l'original, mais à Paris, et tandis que l'écrivain italien fait agir des gentilshommes, l'auteur français présente sur la scène des marchands. Larivey a eu aussi grand soin de ne pas introduire dans sa comédie tout ce qui a rapport à l'Italie. C'est pour cela qu'il a supprimé la discussion entre Flaminio et le pédant sur le vers de Pétrarque (acte I, 4) :

Roma, quamvis il mio parlar sia indarno,

et c'est pour cela encore que dans la scène II de l'acte II, il supprime Bembo, à qui Ciacco enivré veut se comparer, et il le remplace par Ronsard et Baïf.

(1) Les personnages se correspondent ainsi dans les deux comédies : Messer Cesare, vecchio (= Symeon, vieillard), Valerio, famiglia (= Valère serviteur), Ciacco, parasito (= Thomas, maqueveau), Pedante (= Lucian, maître ès artz), Flaminio, giovane (= Maurice, amoureux), Spagnuolo, giovine (= Horatio, italien), Giacchetto, ragazzo (= Jacquet, laquais), Caterina o Belcolore, fantesche (= Catherine et Belle-Coulour, servantes), Camilla, giovane (= Françoise, fille de Symeon), Messer Lucio (= Messer Anthoine secrétaire).

En outre le jugement du pédant sur les espagnols, qui sont appelés *generatio mala* est changé dans la comédie de Larivey qui fait dire à Lucian, (acte I, 4). « Je veux denotter que ceste familiarité qu' as nouvellement prinse avec cet Italien ne me peut plaire, pource que les Italiens sont *generatio mala* ».

Dans la comédie italienne, Giacchetto loue son maître en lui disant : « Padrone voi parete nato et cresciuto a Fiorenza, tanto havete ben la lingua, et proferite gli accenti ». Rien d' équivalent dans la comédie française, parce que Horatio, italien, parle français comme tous les autres personnages.

A la fin de la scène II de l' acte II, Larivey fait répéter à Horatio les mêmes paroles que dit l' espagnol dans la comédie italienne.

« Et come dice il nostro spagnuolo, *el corazon esta sin fuerza, y el alma sin poder, y el juyzio sin memoria* etc. ». Il pouvait bien modifier ici, parce qu' il n' avait pas besoin de faire dire à un italien des expressions espagnoles ; il a cru se tirer d' affaire en traduisant la phrase « comme dit l' espagnol ». Il a supprimé à la fin de cette même scène les paroles : « Io prendo questa strada, che conduce a Monte Giordano », et il les a remplacées par « il me faut retirer ».

Dans la comédie de L. Dolce il y a deux jeux de mots; le premier *paucis te volo* (I, 4)

que Valère interprète « se i pesci volano, gli uccelli nuotano », et le second (I, 2) sur Ippocrasso, Avicenna e Galieno que Ciacco interprète : « corpo grasso, vino a cena, e corpo pieno ». Larivey, dans son *Laquais*, traduit le premier littéralement : « si les poissons volent, les oiseaux nagent », et il supprime le second, parce qu' il le croit intraduisible.

Le *Laquais* a moins de scènes que le *Ragazzo*, parce que Larivey a groupé plusieurs scènes de la comédie italienne. (1) La traduction est littérale, avec peu de variations, qui consistent en omissions plus ou moins longues, mais pas dans toutes les scènes. Larivey a fait la plus grande partie de ces omissions pour éviter toutes les obscénités qui se trouvent dans le *Ragazzo* : c' est pour cela qu' il a supprimé les équivoques sur le sexe , mais il a reproduit

(1) Les scènes des deux comédies se correspondent ainsi :

*Laquais*, I, 1 (*Ragazzo*, I, 1, 2), *Laq.*, I, 2 (*Rag.*, I, 3), *Laq.*, I, 3 (*Rag.*, I, 3 bis), *Laq.*, I, 4, 5 (*Rag.*, I, 4, 5).

*Laq.*, II, 1 (*Rag.*, II, 1 en partie), *Laq.*, II, 2 (*Rag.*, II, 1 reste et 2), *Laq.*, II, 3 (*Rag.*, 2 reste, 3 et 4), *Laq.*, II, 4 (*Rag.*, II, 5 et 6), *Laq.*, 2, 5 (*Rag.*, II, 7).

*Laq.*, III, 1 (*Rag.*, III, 1), *Laq.*, III, 2 (*Rag.*, III, 2), *Laq.*, III, 3 (*Rag.*, III, 3 et 4), *Laq.*, III, 4 (*Rag.*, III, 5 et 6), *Laq.*, III, 5 (*Rag.*, III, 7, 8, 9, 11), *Laq.*, III, 6 (*Rag.*, III, 12, 13, 14).

*Laq.*, IV, 1, 2, 3 (*Rag.*, IV, 1, 2, 3), *Laq.*, IV, 4 (*Rag.*, IV, 4, 5 et 6), *Laq.*, IV, 5 (*Rag.*, IV, 7).

*Laq.*, V, 1, 2 (*Rag.*, V, 1, 2), *Laq.*, V, 3 (*Rag.*, V, 5 seconde moitié). *Laq.*, V, 4 (*Rag.*, V, 3), *Laq.*, V, 5 (*Rag.*, V, 4 et 6).

telle qu' elle était dans l' original la scène où Jacquet conte l' aventure du vieillard.

Le plus grand nombre de changements, Larivey les a faits dans l' acte V, où il a changé l' ordre des scènes. En effet dans la comédie italienne, à la scène III, dans laquelle se développe entièrement l' imbroglio comique avec les mariages, succèdent trois autres scènes, celle de Catherine qui retourne à la maison (sc. 4), et parle d' abord avec le parasite et avec Jacquet (sc. 5), et puis avec l' entremetteur seul (sc. 6).

Larivey comprit que ces trois dernières scènes diminuaient l' effet de la précédente; c' est pour cela qu' il mit une partie de la cinquième scène (celle où Jacquet conte sa reconnaissance) avant la scène que Dolce avait mise comme troisième, et c' est par un monologue de Catherine qu' il finit sa comédie.

Il faut encore remarquer que Larivey a supprimé dans la cinquième scène, dont nous venons de parler, les noces de Jacquet décidées par le cardinal.

Tout considéré, les modifications que Larivey a apportées à la comédie originale donnent un certain avantage à l' action, et le tout semble être bien mieux composé.

## La Veuve



Le prologue, en général, est une traduction de celui que Nicolas Buonaparte met en tête de sa comédie. Mais Larivey y apporte des modifications, en supprimant le commencement, où l'auteur italien donne la raison du titre de la pièce, et la partie que voici : « L'autore ognuno di voi lo conosce : egli è uno di questa terra, (la scène est à *Venetia*) che non voleva scoprirsi, non si curando che voi Donne conosciate, come habbia buona vena, ch'ei fa professione di studio camerario senza pubblicarlo fuori di casa. Ma noi altri, che volentieri riporremmo in voi ogni nostro secreto, vi diciamo ancor questo, che s'egli dice d'amarvi da sorelle, non si cura dell'amicitia vostra, se non pelle pelle; noi altri, che v'amiamo da sorelle, da mogli, e in tutti i modi, bramiamo l'amicitia vostra intrinseca, e carnale ». Il dit seulement qu'il pense que sa comédie ne sera pas blâmée et s'adressant au public : « ainsi excuserez sa bonne intention, qui ne souhette autre chose que vous servir, et donner une envie à nos François de faire mieux que luy ». Le reste du prologue français est semblable au prologue italien, mais avec quelques légères modifications.

Larivey a supprimé plusieurs personnages, c' est - à - dire *Rosa* servante, *Livia* et *Drusilla*, jeunes filles, les *monache*, la *bàlia* et *Parione*, beau - frère de *Demetrio* (*Bonaventure*); il a changé les noms de presque tous les personnages, à l'exception de trois, *Léonard*, *Ambroise* et *Sainte*. (1)

La scène n' est plus à Venise, mais à Paris. C' est pour cela qu' *Hortensia*, veuve de *Candiotti*, est devenue *Clemence*, veuve « nouvellement venue de Bretagne », que le frère de la veuve de *Buonaparte* est en Levant, tandis que celui de la veuve de *Larivey* est en Écosse, que la « *più solenne ruffiana di Venezia* » devient la « plus solennelle messagère d'amours qui soit dans Paris », que « *Demetrio Salioni dell'isola di Candia che naviga di Candia in Alessandria* » devient « *Bonaventure de Bretagne*, qui veut faire un voyage en Angleterre », que la « *Riva et la gondola* » se transforment dans

(1) Ils se correspondent ainsi dans les deux comédies :

*Demetrio*, forestiere (= *Bonaventure* étranger); *M. Amerigo*, sacerdote (= *M. Ancelme*, prestre); *Hortensia*, cortigiana (= *Clemence*, courtisane); *Santa*, serva (= *Sainte*, servanto); *Fabbritio*, giovane (= *Alexandre*, amoureux); *Ingluvio*, parasito (= *Gourdin*, escornifleur); *Ambrogio* o *Lionardo*, vecchi (= *Ambroise* et *Leonard*, vieillards); *M. Papera*, ruffiana (= *Guillemette*, maquereille); *Emilio*, giovane (= *Constant*, amoureux); *M. Hortensia*, tenuta per vedova (= *Mad. Clemence*, réputée vove); *Tiberio*, giovane (= *Valentin*, fils de *Leonard*); *Forca*, servo (= *Robert*, serviteur); *Campana*, servo (= *Croquet*, serviteur de *Bonaventure*).

le « quay des Augustins et le bateau », que « Santo Stefano » se change en « Nostre-Dame », que « Rialto » devient le « Palais ».

Dans le premier acte, Larivey a supprimé la scène II, où parlent la courtisane et sa servante, et le commencement de la scène III, où Rosa se montre dans toute son effronterie. Une courtisane de la sorte ne pouvait pas prendre sa place dans la comédie de l'auteur français, dont le but, qu' il n' a pas toujours atteint, était de bannir tout ce qu' il y a d' immoral dans ses modèles.

En effet cette femme effrontée se plaint et dit que c' est un grand malheur que de servir des femmes, et qu' elle aimerait mieux servir dix hommes qu' une femme. Et ici elle rappelle le meunier, au service duquel elle se trouvait, qui était devenu « *così pratico nel trovar la sua tacca, che di botto le metteva il romano, senza averlo a bilanciare con le dita* ». Dans ce même acte il remplace certaines expressions qui sont tout à fait indécentes. Ainsi, par exemple, tandis que Léonard de la comédie italienne dit : « *L'amore fa come il tartufo, che a giovani fa gonfiare i nerbi e a vecchi trar coreggie* », le même personnage de la comédie française dit simplement : « l'amour faict comme le scorpion, il tue en flattant » ; et tandis que le vieillard italien dit « *fua, fuu, potta del*

mondo », le vieillard français dit : « fua ! fuu ! vertu saint gris ». (1)

Au second acte, les douze scènes sont réduites à sept : Larivey groupe les deux premières scènes de l'original et traduit presque littéralement ; il supprime un détail de l'action : la veuve veut rester tranquille au sujet de sa fille et de sa nièce, parce qu'elle doit aller chez une de ses amies, (Madama Lionora Mozanighi) qui va accoucher. Il supprime aussi la quatrième scène, qui est un dialogue entre l'entremetteuse et la servante de la courtisane. C'est ici que l'entremetteuse apprend que Rosa est française, et elle plaisante sur le mot *franciosa* en disant à la servante : « Oh tu non debbi però esser restata senza il francioso così affatto, che tal-

(1) Les scènes des deux comédies se correspondent ainsi :

*Veuve* I, 1 (*Vedova* I, 1), *Veu.*, I, 2 en partie (*Ved.*, I, 3), *Veu.*, I, 3 (*Ved.*, I, 4), *Veu.*, I, 4 (*Ved.*, I, 5, 6), *Veu.*, I, 5 (*Ved.*, I, 7), *Veu.*, I, 6 (*Ved.*, I, 8).

*Veu.*, II, 1 (*Ved.*, II, 1, 2), *Veu.*, II, 2 (*Ved.*, II, 3), *Veu.*, II, 3 (*Ved.*, II, 5), *Veu.*, II, 4 (*Ved.*, II, 6), *Veu.*, II, 5 (*Ved.*, II, 8), *Veu.*, II, 6 (*Ved.*, II, 10, 11), *Veu.*, II, 7 (*Ved.*, II, 12).

*Veu.*, III, 1 (*Ved.*, III, 1), *Veu.*, III, 2 (*Ved.*, III, 4), *Veu.*, III, 3 (*Ved.*, III, 6), *Veu.*, III, 4 (*Ved.*, III, 8), *Veu.*, III, 5 (*Ved.*, III, 10), *Veu.*, III, 6 (*Ved.*, III, 11, 12), *Veu.*, III, 7 (cette scène est due à Larivey), *Veu.*, III, 8 (*Ved.*, III, 15).

*Veu.*, IV, 1, (*Ved.*, IV, 1), *Veu.*, IV, 2 (*Ved.*, IV, 2), *Veu.*, IV, 3 (*Ved.*, IV, 4), *Veu.*, IV, 4 (*Ved.*, IV, 5), *Veu.*, IV, 5 (*Ved.*, IV, 6), *Veu.*, IV, 6 (*Ved.*, IV, 7).

*Veu.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (*Ved.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10).

volta tu non infranciosi il Taliano ». On comprend donc bien aisément pourquoi Larivey a supprimé cette scène. La scène VII est supprimée : on y voit la veuve qui confie à Saincte les deux jeunes filles qui doivent aller au monastère. Par cette suppression l'action devient plus rapide : en effet cette scène n'apporte rien à l'intrigue, et Larivey s'en est passé.

Une autre raison de la suppression de cette scène est due à la présence du monastère et par conséquent des religieuses : Larivey n'aimait pas tourner en ridicule tout ce qui se rapporte à la religion.

La dernière scène italienne de cet acte est un dialogue entre la *bàlia* et *Ambrogio* ; l'écrivain français, ayant supprimé la *bàlia*, personnage qui n'a pas d'importance, fait dire à Guillemette ce que dit la *bàlia* : il s'agit, en effet, d'intrigues amoureuses qu'une entremetteuse seule peut débrouiller.

Les quinze scènes du troisième acte sont réduites à huit, parce que les scènes II, III, V, VII, IX sont supprimées, la onzième et la douzième sont groupées ; la quatrième de l'original a été entièrement refondue, et Guillemette y remplace la *bàlia*. Larivey a une scène toute à lui, (scène VII), une scène très belle, où Ambroise se montre satisfait de Clemence, qu'il appelle « m'amour, mon autre moy, le

bien de mes pensées », et il est tout joyeux parce que tous ses désirs vont se réaliser. Les scènes XIII et XIV qui sont des dialogues entre serviteurs et servantes sont omises par le traducteur, à cause, peut-être, des trivialités qu'elles contiennent. Mais je crois plutôt que Larivey a supprimé ces scènes pour leur peu d'importance, et non pas pour les trivialités qu'elles renferment. Partout ailleurs notre Larivey a bien voulu supprimer les laideurs, mais cette comédie abonde en trivialités, et surtout dans la scène II de ce même acte, où Guillemette montre toute son effronterie. (1).

Les deux premières scènes de l'acte IV sont traduites presque littéralement, la troisième et la huitième sont omises; les autres sont plus rapides que celles de l'original à cause de la suppression de quelques discours inutiles.

La première scène du dernier acte est un monologue, d'autres (III, IV, VI, X) sont semblables à celles de la pièce italienne, les autres enfin ont subi de légères modifications et surtout la neuvième, où Guillemette remplace la *bàlia*.

Tout considéré, Larivey est en progrès sur son modèle.

(1) Il faut ajouter que le monologue n'est pas une traduction, mais qu'il est dû à la plume de Larivey.

## Les Esprits

Larivey a changé le titre de la comédie italienne. En effet Lorenzino de Médicis a intitulé la sienne « Aridosia » du nom du protagoniste Aridosio , ainsi nommé parce qu' il est plus aride que la pierre ponce, tandis que Larivey l' a intitulée les *Esprits*, parce que les esprits ont un rôle important au III<sup>e</sup> acte , pour épouvanter le vieil avare.

Le prologue de l'auteur italien, suivant Janinet, eût paru fort cavalier au public français : Larivey en a fait un tout neuf, à moins qu' il ne l' ait pris en tête d' une autre pièce.

Les *Esprits* est la seule des neuf comédies de Larivey , où le prologue soit différent de l' original. Larivey dans son prologue laisse de côté tout ce que l' auteur italien dit sur son propre compte au public, en le priant de faire mauvais accueil à cette pièce. Il développe ensuite, avec plus d' ampleur, l'idée renfermée dans le prologue de son texte, en déclarant que « nos devanciers ont esté tant ingénieux en leurs estudes , et sceu si bien dire et faire , qu' il nous est impossible pouvoir parfaitement faire ou dire aucune chose, sinon ce qui a esté dict ou faict par eux ». C' est bien là une idée que

nous avons vue exprimée, à peu près dans les mêmes termes, par Bentivoglio dans le prologue des *Fantasmî*.

Larivey a supprimé plusieurs personnages, l'abbesse, sœur Mariette, Paulin, garçon, Briga, serviteur et Livie esclave du Ruffo; il a changé en outre les noms des autres personnages. (1)

La religieuse et sœur Mariette sont supprimées, parce que Larivey, appartenant au clergé, a enlevé, comme nous le verrons ensuite, tout ce qui pouvait offenser le clergé même. Pas de monastère, qui chez Lorenzino de Médicis est un lieu si propice aux rendez-vous amoureux; pas de sœur Mariette, une épouse du Christ fort indulgente, qui prête la main à l'intrigue d'Erminio (Fortuné) avec la jeune fille enfermée dans son couvent.

De l'autre côté la présence du couvent dans la comédie de Lorenzino gêne un peu l'action, et c'est pour cette raison aussi que Larivey a bien fait de le supprimer. Paulin, garçon et

(1) Les personnages se correspondent ainsi :

*Marcantonio*, vecchio (= *Hilaire*, vieillard); *Monna Lucrezia*, sua moglie (= *Elizabet*, sa femme); *Lucido*, servo (= *Frontin* serviteur de Fortuné); *Tiberio*, giovine (= *Urbain*, amoureux); *Ruffo* (= *Ruffin*, maquereau); *Cesare*, giovine (= *Désiré*, amoureux); *Erminio*, figlio adottivo di Marcantonio (= *Fortuné*, amoureux); *Aridosio*, vecchio, fratello di Marcantonio (= *Severin*, vieillard); *Ser Giacomo*, prete (= *M. Josse*, sorcier), *Monna Pasquina*, serva (= *Pasquette*, servante); *Messer Alfonso*, vecchio, (= *Gerard*, vieillard).

Briga, serviteur, se montrent seulement pour quelques minutes. Le premier serait inutile dans la comédie de Larivey, parce que son rôle, dans la comédie italienne, est de porter des bouteilles au couvent; il dit aussi des paroles peu convenables à l'adresse de Monna Pasquina. Bref, Paulin de l'*Aridosia* est un vrai gamin, très effronté, un vrai gibier de potence. Le second, Briga, se montre seulement quelques instants; il accompagne son maître pour aller voir la maison où se trouve sa fille. Dans les *Esprits*, au contraire, le vieux Gerard arrive tout seul à Paris, et lui-même se met en quête de sa fille.

La *Livie* italienne aussi a disparu; dans la comédie française on ne l'aperçoit pas, parce que son rôle d'esclave vénale ne peut pas être toléré (1).

La scène n'a plus lieu à Florence, mais à Paris, et la rue Ridolfi devient rue Saint-Denis.

Dans l'*Aridosia* il n'y a rien du caractère franchement italien, comme, par exemple, dans le *Ragazzo* de Dolce. Ce sont des personnages de tous les pays, des coutumes de tous les lieux, et c'est pour cela que Larivey n'a fait que

(1) Charles. — La Comédie au XVI<sup>e</sup> siècle, p. 123.

la traduction presque littérale, avec un petit nombre de variations. (1)

Au I<sup>er</sup> acte, les deux premières scènes sont traduites fidèlement, la troisième scène est plus courte, mais presque identique, les deux dernières sont traduites presque littéralement. Larivey a omis, dans la troisième scène, une inconvenance : celle de faire entrer dans une chambre isolée Urbain et Féliciane qui vont s'y ébattre. Voilà la cause principale pourquoi il a sacrifié partout le personnage de *Livia*. Mais il n'a pas évité entièrement l'inconvenance parce que dans la dernière scène on voit clairement ce que font Urbain et Féliciane. C'est Frontin qui parlant à Fortuné, lui dit : « Urbain et Féliciane sont au lit, où il font bravades ».

(1) Les scènes des deux comédies se correspondent ainsi :

*Esprits*, I, 1 (*Aridosia*, I, 1), *Espr.*, I, 2, 3, 4, 5 (*Arid.*, I, 2, 3, 4, 5).

*Espr.*, II, 1 (*Arid.*, II, 1), *Espr.*, II, 2, 3, 4, 5 (*Arid.*, II, 2, 3, 4, 5).

*Espr.*, III, 1, 2, 3, 4, 5 (*Arid.*, III, 1, 2, 3, 4, 5), *Espr.*, III, 6 (*Arid.*, III, 6, 7, 8).

*Espr.*, IV, 1, 2, 3 (*Arid.*, IV, 1, 2, 3), *Espr.*, IV, 4 (*Arid.*, IV, 4 et partie de la 5<sup>e</sup>), *Espr.*, IV, 5 (*Arid.*, IV, 6), *Espr.*, IV, 6 (*Arid.*, IV, 7).

*Espr.*, V, 1 (*Arid.*, V, 1), *Espr.*, V, 2 (*Arid.*, V, 2), *Espr.*, V, 3 (*Arid.*, V, 3), *Espr.*, V, 4 (*Arid.*, V, 4), *Espr.*, V, 5, 6, 7, 8 (*Arid.*, V, 5, 6, 7, 8).

Au second acte, les cinq premières scènes des deux comédies se correspondent; Larivey a supprimé la sixième scène de l'original, qui est précisément le couvent. Au III<sup>e</sup> acte les premières scènes sont des traductions, mais on y remarque, comme nous le verrons tout à l'heure, des nouveautés; Larivey a groupé les dernières scènes (VI, VII, VIII) en une seule, la sixième des *Esprits*. Au quatrième acte, les deux premières scènes ne s'éloignent guère des scènes correspondantes italiennes; dans la troisième et dans la quatrième, il y a des adjonctions du traducteur pas toujours décentes. Dans la quatrième scène, par exemple, où se montrent Pasquette, servante, et Fortuné, Larivey oublie un peu qu'il se propose d'éliminer les inconvenances: par un *etc.* (1) il fait cacher à Pasquette le mot qu'il voudrait dire et que l'écrivain italien appelle *chose*, mais il fait dire à Fortuné quelque chose d'indécent. (2) La cinquième scène est supprimée; le traducteur a conservé seulement les plaintes de la servante, qu'il a mises à la fin de la quatrième scène. La sixième scène, c'est-à-dire la cinquième des *Esprits*, a été réduite: dans la comédie italienne nous avons un dialogue entre

(1) Faictes vostre compte que j'ay aussi bien un *etc.* qu'une autre.

(2) Et beaucoup plus grand et plus largo.

Messire Alphonse et Briga, et un monologue du premier, lorsque le serviteur sort pour trouver la fille de son maître. Dans les *Esprits*, au contraire, nous avons un monologue où Gerard loue la paix qu' il appelle « repos des affligez », parce que celle-ci lui permet de revoir sa maison, ses parents et surtout sa chère Féliciane. Et il souhaite de pouvoir « embrasser sa fille saine et que sa chaste pudicité lui soit demeurée sauve et entière ». Les huit scènes du dernier acte sont traduites presque fidèlement, la première exceptée, où Gerard fait des soliloques qui sont des compositions de Larivey.

Le plus remarquable changement que Larivey ait fait est dans l' acte III. Pour conjurer les esprits qui ont envahi la maison de Séverin, il n'implore pas l' aide d' un prêtre, comme fait Lorenzino, mais celle d' un sorcier. Larivey, chanoine, savait bien que le bas clergé était haï du peuple, méprisé par les savants et par les prêtres mêmes — ceux d' un plus haut rang—. *Ser Giacomo*, qui dans la comédie italienne conjure le diable par des vers des *Héroïdes* d' Ovide, et par d' autres bouffonneries, se propose seulement de faire rire: Larivey qui ne voulait pas exposer au ridicule du public un personnage d' église, le fit disparaître de sa comédie.

Une seule fois Larivey fait paraître un prêtre

sur la scène ; nous l'avons déjà vu dans la Veuve : c'est Anselme, un homme de bien.

Dans la comédie italienne, dans la scène II du troisième acte, nous avons Aridosio, Ser Giacomo avec une lampe et un seau, et Lucido qui parle au dedans dissimulant les esprits; dans la comédie française, on trouve Séverin, M. Josse, sorcier, et Frontin, contrefaisant le diable.

Ser Giacomo se présente avec une lampe, propre, dit-il, à mille choses : à éclairer, à allumer le feu, et à bien d'autres affaires; Maître Josse se présente avec une baguette, « bonne à mille choses et autres, à se soutenir, à frapper, à faire des cernes et autres affaires ». Ser Giacomo a un seau plein d'eau; le sorcier, au contraire, a un livret. Le changement de Ser Giacomo en Monsieur Josse permet à l'auteur français de remplacer les exorcismes avec l'eau bénite, les *Pater* et les *Ave Maria*, par des signes cabalistiques et des tours plaisants qui ne se rapportent nullement au culte catholique.

Avant de finir, nous avons le plaisir de citer un passage dû entièrement à la verve comique de Larivey, qui développe aussi davantage les scènes VII et VIII du troisième acte, où le vieillard s'aperçoit qu'on lui a dérobé son trésor.

*Arid.* — Ohimé l'è si leggiero... Ohimé che vi è dentro ?

Ohimé, ch' io son morto ! al ladro !

— O m' amour, t' es-tu bien portée ? Jésus qu' elle est légère ! Vierge Marie ! Qu' est-ce cy qu' on a mis dedans ? Hélas ! Je suis destruiet, je suis perdu, je suy ruyné ! Au voleur, au larron.....

Et dans ce surcroît de douleur Séverin arrive à une pensée élevée, qu' on ne trouve pas dans l' original, celui « qu' un autre joyt maintenant de mon mal et de mon dommage ! ». Frontin ajoute, lui aussi, d' autres traits, dont on trouve l' idée primitive dans l' *Aululaire*, et il plaisante, avec le public , sur le malheur arrivé à son maître.

## Le Morfondu

---

Larivey a changé le titre de la comédie italienne, et a donné à la sienne le titre de « Morfondu » qu' il a tiré, très heureusement, des effets de la jalousie, lesquels constituent l' intrigue de la comédie. A vrai dire, le mérite du changement du titre n' appartient pas tout entier à Larivey, parce qu' il s' est servi de ce que l' auteur italien dit dans le prologue adressé aux hommes. (1)

(1) ..... e intenderete il soggetto e il contenuto agevolissimo di tutta la favola, la quale si chiama la *Gelosia*, dotta non tanto da un vecchio geloso che in essa s'introduce, quanto per nascergli, mediante la gelosia, cagione ond'egli fu per morire di gielo (froid).

La première nouveauté de Larivey se rapporte au prologue : Grassin en avait fait deux, adressés l' un aux hommes et l' autre aux femmes; Larivey les a réunis et en a fait le sien.

La comédie italienne a plusieurs intermèdes, des madrigaux qui ont été renouvelés dans les éditions successives. Larivey les a supprimés entièrement.

Mais il faut nous demander : est-ce que Larivey a vraiment supprimé les intermèdes, comme nous assure Jannet ? Je crois que non. En effet Larivey a dû consulter la première édition de la « Gelosia » publiée par Giunti à Florence en 1551, où manquent les intermèdes qui ne se trouvent pas même dans l'unique manuscrit qui existe. Ce fut seulement dans la seconde édition que les intermèdes furent ajoutés.

Les personnages de la comédie française sont au nombre de treize, et trois seulement ont gardé le nom italien ; (1) un seul personnage a été

(1) Les personnages des deux comédies se correspondent ainsi : *Giovacchino* vecchio (= *Joachim*, vieillard); *Zanobia*, sua moglie (= *Agathe*, femme de Joachim); *Alfonso*, lor figliuolo (= *Philippes*, amoureux); *Orsola*, fante giovane (= *Clair*, servante); *Muciatto* servo (= *Boniface*, serviteur de Philippes); *Lazzaro*, vecchio (= *Lazare*, vieillard); *Camilla*, sua nipote (= *Helaine*, niece de Lazare); *Agnese*, vecchia (= *Agnès*, servante); *Riccio*, ragazzo (= *Leger*, laquais de Lazare); *Pierantonio*, giovine (= *Charles*, amoureux); *Ciullo*, suo servo (= *Lambert*, serviteur de Charles); *Filippo*, compagno d'Alfonso (= *Loys*, compagnon de Philippes).

supprimé, l' « Uomo di mezzo », qui est tout à fait inutile.

Quant aux scènes, Larivey a apporté bien des modifications: il les a réduites soit de nombre, soit de longueur. (1)

Dans la comédie originale, il y a des scènes très longues, auxquelles la brièveté donnerait plus d'efficacité, et d'autres qui sont presque inutiles. Larivey a bien compris tout cela, et tandis que dans la « Gelosia » l'action paraît un peu lourde, dans le « Morfondu » elle est bien distribuée.

Les deux premiers actes sont presque une traduction fidèle de l'original et les scènes sont les mêmes dans les deux comédies. Mais tandis que dans les actes III, IV et V de la comédie italienne nous avons respectivement 12, 13 et 16

(1) Les scènes des deux comédies se correspondent ainsi :

*Morfondu*, I, 1, 2, 3, 4, 5 (*Gelosia*, I, 1, 2, 3, 4, 5).

*Morf.*, II, 1, 2, 3, 4, 5 (*Gel.*, II, 1, 2, 3, 4, 5).

*Morf.*, III, 1 (*Gel.*, III, 1), *Morf.*, III, 2 (*Gel.*, III, 2, 3, 4, 5),  
*Morf.*, III, 3 (*Gel.*, III, 6, 7), *Morf.*, III, 4 (*Gel.*, III, 8), *Morf.*, III, 5  
(*Gel.*, III, 9, 10), *Morf.*, III, 6 (*Gel.*, III, 11, 12)

*Morf.*, IV, 1 (*Gel.*, IV, 1), *Morf.*, IV, 2 (*Gel.*, IV, 2, 3),  
*Morf.*, IV, 3 (*Gel.*, IV, 4), *Morf.*, IV, 4 (*Gel.*, IV, 7, 8), *Morf.*,  
IV, 5 (*Gel.*, IV, 9), *Morf.*, IV, 6 (*Gel.*, IV, 10), *Morf.*, IV, 7  
(*Gel.*, IV, 11, 12).

*Morf.*, V, 1 (*Gel.*, IV, 13), *Morf.*, V, 2 (*Gel.*, V, 1), *Morf.*, V, 3  
(*Gel.*, V, 2, les dernières paroles de la 3<sup>e</sup>, 4), *Morf.*, V, 4 (*Gel.*,  
V, 6, 7), *Morf.*, V, 5 (*Gel.*, V, une partie de la 8<sup>e</sup>, 9), *Morf.*, V, 6  
(*Gel.*, V, 10, 11), *Morf.*, V, 7 (*Gel.*, V, 12, 13), *Morf.*, V, 8  
(*Gel.*, V, 14, 15), *Morf.*, V, 9 (*Gel.*, V, 16).

scènes, dans les mêmes actes de la comédie française nous trouvons 6, 7 et 11 scènes.

Outre ces abréviations, Larivey a supprimé complètement la cinquième et la sixième scènes de l'acte IV, et la cinquième de l'acte V.

Un autre changement à remarquer, c'est que Larivey a reporté au commencement de l'acte V la dernière scène de l'acte IV, ce qui me semble très juste.

Tous ces changements donnent à la traduction, que Larivey présentait comme une simple imitation, un aspect meilleur que l'original.

La scène ne se passe plus à Florence, mais à Paris: c'est pour cela que Larivey a dû changer entièrement des phrases que les Français n'auraient absolument pas comprises. Ainsi le *mercante veneziano* qui a donné à garder une boîte de pierres précieuses devient un *marchand de Florence*, la phrase « cercar dei pesci in Monte Morello » se traduit « chercher des poissons sur les tours de l'église Nostre-Dame », la phrase « a Lucca ti viddi » est rendue par « au camp de la Charité ».

## Les Jaloux

Larivey réduit le prologue en y supprimant le souvenir de l'Arioste et il laisse de côté

tout l'argument de la pièce, qui dans la comédie italienne précède le prologue.

Les dix-sept personnages du texte italien sont réduits à treize (1) et les noms classiques de Zeladelpho, Siro, Philargiro etc. se transforment en ceux de Fierabras, Gotard, Eustache, Vincent et Jherosme.

La scène est transportée en France. C'est pour cela qu'une ville italienne devient la ville de Poitiers, que le père de Magdelaine est un riche marchand d'Angers, que Murano est remplacé par le champ d'Albiac, que la contrée appelée Menzogna devient un village « qu'on appelle Bourdes, assis au conté de Flandres », que « Sa Majesté et les Estats du Pays-Bas » prennent la place de « Sua Maestà Cesarea et quella del Christianissimo ». Les quatre scènes du premier acte sont traduites presque mot à mot, et les légères modifications de Larivey n'y ajoutent rien d'im-

(1) Les personnages se correspondent ainsi :

*Periergio*, giovane (= *Eustache*, compagnon de Vincent); *Eromane*, giovane (= *Vincent*, amoureux); *Hipocoristria*, ma più spesso detta *Rodietta*, femmina (= *Magdelaine*, courtizane); *Zeladelpho*, capitano (= *Fierabras*, capitaine); *Dolone*, servo (= *Gotard*, serviteur de Vincent); *Philerote*, giovane (= *Alfonse*, amoureux); *Siro*, servo (= *Richard*, serviteur); *Philargiro*, vecchio (= *Jherosme*, vieillard); *Misi*, serva (= *Perrine*, servante de Magdelaine); *Sannione*, rigattiere (= *Mathieu*, frippier); *Philacio*, famiglia (= *Marquet*, serviteur); *Timeo*, vecchio (= *Nicaïse* vieillard); *Pausania*, vecchio (= *Zacharie*, vieillard). Il y a en outre, dans les deux comédies, trois serviteurs.

portant. (1) La première scène de l'acte II est plus courte que celle de la pièce italienne, la cinquième est réduite. Dans le texte italien paraissent « delle schiave per levare in su quelle pertichette, quella trabacca » dont Larivey ne s'occupe point, et il parle seulement de leurs chevaux. Le reste de la scène italienne est supprimée : on y parle du prix exagéré, demandé par le capitaine.

L'acte III a six scènes, tandis que les scènes de la comédie italienne sont huit. Larivey supprime la troisième, et en groupe deux (6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup>) pour former sa cinquième. Dans cet acte nous avons des abréviations. Dans le texte italien Messer Gabiani fait une plaisanterie à l'adresse des Français, que le traducteur rétor-

(1) Les scènes se correspondent ainsi :

*Jaloux*, I, 1, 2, 3, 4 (*Gelosì*, I, 1, 2, 3, 4).

*Jal.*, II, 1, 2, 3, 4, 5, 6 (*Gel.*, II, 1, 2, 3, 4, 5, 6).

*Jal.*, III, 1 (*Gel.*, III, 1), *Jal.*, III, 2 (*Gel.*, III, 2), *Jal.*, III, 3 (*Gel.*, III, 4), *Jal.*, III, 4 (*Gel.*, III, 5), *Jal.*, III, 5 (*Gel.*, III, 6, 7), *Jal.*, III, 6 (*Gel.*, III, 8).

*Jal.*, IV, 1, 2, 3, 4 (*Gel.*, IV, 1, 2, 3, 4), *Jal.*, IV, 5 (cette scène est due à Larivey), *Jal.*, IV, 6 (*Gel.*, IV, la dernière partie de la scène 8<sup>e</sup>, 9 10).

*Jal.*, V, 1 (*Gel.*, V, 1), *Jal.*, V, 2 (*Gel.*, V, 4), *Jal.*, V, 3 (*Gel.*, V, 5), *Jal.*, V, 4 (*Gel.*, V, 7), *Jal.*, V, 5 (*Gel.*, V, 9, 10), *Jal.*, V, 6 (*Gel.*, V, 11).

que par un simple changement de noms. (1)

Dans ce même acte, en parlant des réjouissances pour la paix entre la France et l'Espagne, le traducteur ajoute de son chef :

« On y tire de trois ou quatre façons. On tire des pièces de canon, on tire l'argent des bourses du peuple, on tire la layne de dessus les espauls des simples gens, et tire l'on encores force bons verres de vin, qu'on envoie à la vallée ».

Dans l'acte IV, les quatre premières scènes sont presque les mêmes dans les deux pièces. La cinquième scène italienne nous présente Philorete avec ses deux serviteurs, Siro et Geta, et leur ordonne d'enlever la jeune femme qu'il aime. La scène de Larivey, au contraire, est un monologue, où Richard (Siro) nous apprend comment son maître s'est emparé de sa bien aimée.

Dans l'acte V Larivey supprime quatre scènes, la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup>, la 6<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup>. Il s'éloigne beaucoup de l'original, sans avoir apporté de véritables améliorations.

(1) Le capitaine des *Gelosì* demande à quelle nation appartiennent certains soldats étrangers dont on parle :

« *Dolone*. — Io reputo cho essendo francesi siano leggieri.

*Zeladelpho*. — Non si pesa la carne dell'uomo, scimunito ».

Et chez Larivey :

*Gothard*. — « Je pense qu'estan Italiens, ils sont légers.

*Fierabras*. — On ne pèse pas la chair des hommes, sot que tu es.

## Les Escolliers

---

Larivey a commencé par changer le titre de la comédie italienne, qui est intitulée *Cecca* du nom d'une servante qui joue un rôle très important.

Le traducteur avec plus de pénétration donne un autre titre « les Escolliers ». En effet Lactance et Hippolite, les deux écoliers, constituent la partie la plus essentielle de toute l'intrigue.

Le prologue est tiré de celui de l'auteur italien; mais Larivey supprime toute la partie qui se rapporte à la *Cecca*.

La comédie italienne acquiert dans la traduction beaucoup de grâce et de clarté. Les changements se réduisent à peu de chose: la « Sapienza » de Pisa devient le « collège de Navarre », l'« Arno » se change en « Seine », le « mal francese » en « vérole », et le fiancé de la jeune fille n'est pas la victime supposée des corsaires, mais on le croit mort au siège de Poitiers.

Les personnages sont les mêmes dans les deux pièces: mais plusieurs d'entre eux ne gardent

pas le nom italien. (1) Les scènes elles aussi ne diffèrent guère de celles de l'auteur italien. (2)

L'acte I<sup>er</sup> contient trois scènes dans chaque comédie : la traduction est presque littérale. L'acte II<sup>e</sup> des *Escolliers* a cinq scènes, tandis que le même acte de la *Cecca* en a sept : Larivey a groupé la première et la seconde et a supprimé la sixième : à la troisième scène il fait dire à Fremin « que la clavelée, les avives, le chancre, les escrouelles et la male-peste puissent étrangler celui qui veut vivre afflu

(1) Les personnages se correspondent ainsi :

*M. Lattanzio* e *M. Hippolito*, scolari (= *Lactance* et *Hippolite*, escolliers); *Niccolò*, albergator di scolari (= *Nicolas* leur hoste); *Luchino*, servidore (= *Luquain*, serviteur d'*Hippolite*); *Bonifacio*, vecchio (= *Anastase*, vieillard); *Lisabetta*, sua moglie (= *Lisette*, sa femme); *Maestro Ricciardo*, medico (= *M. Théodore*, médecin); *Trebbia*, servitor del medico (= *Fremin*, son laquais); *Cecca*, serva di Bonifacio (= *Gillette*, servante d'*Anastase*); *Biondo*, fattore di Bonifacio (= *Hubert*, serviteur d'*Anastase*); *Balia* (= *Marion*, nourrisse); *Mancino*, servitore (= *Lubin*, laquais); *Salvestro*, cittadino pisano (= *Silvestre*, vieillard); *Gualberto* (= *Gobert*, vieillard); *M. Horatio*, travestito da Bargello (= *Eugene*, escollier).

(2) Les scènes se correspondent ainsi :

*Escolliers*, I, 1 (*Cecca* I, 1), *Esc.*, I, 2 (*Cec.*, I, 2), *Esc.*, I, 3 (*Cec.*, I, 3).

*Esc.*, II, 1 (*Cec.*, II, 1, 2), *Esc.*, II, 2 (*Cec.*, II, 3), *Esc.*, II, 3 (*Cec.*, II, 4), *Esc.*, II, 4 (*Cec.*, II, 5), *Esc.*, II, 5 (*Cec.*, II, 7).

*Esc.*, III, 1, 2, 3, 4, 5 (*Cec.*, III, 1, 2, 3, 4, 5).

*Esc.*, IV, 1 (*Cec.*, IV, 1), *Esc.*, IV, 2 (*Cec.*, IV, 2, 3), *Esc.*, IV, 3 (*Cec.*, IV, 4), *Esc.*, IV, 4 (*Cec.*, IV, 5), *Esc.*, IV, 5 (*Cec.*, IV, 6), *Esc.*, IV, 6 (*Cec.*, IV, 7).

*Esc.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (*Cec.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10).

d' user sa vie au service d' autrui ! », tandis que le même personnage de la comédie italienne (Trebbia) dit simplement : « Venga il canchero a chi mai volesse stare con altri ». L' acte III ne contient aucune amélioration.

Au IV<sup>e</sup> acte Larivey groupe deux scènes, la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup>, et supprime la dernière partie de la dernière scène.

Le dernier acte est presque semblable dans les deux comédies, avec de légères modifications, et surtout à la fin, où Gillette, s' adressant aux spectateurs, ajoute quelque chose à ce que dit la *Cecca* de la comédie italienne.

## La Constance

La *Constance*, la première des trois comédies que Larivey fit imprimer en 1611, est imitée de la *Gostanza* de Razzi.

L'auteur italien met en tête de sa comédie un long prologue en vers, tandis que l'auteur français traduit à sa manière la première partie et laisse de côté tout ce qui se rapporte à Fiesole, où a lieu la scène italienne.

Larivey transporte la scène à Troyes et dans un village tout près de cette ville. C' est pour cela que Florence cède la place à Troyes, que

« la volta di Napoli » devient « le chemin de Bourgogne », que le « papa Paulo Caraffa asse-diato in Roma » devient « le roy qui faisoit la guerre pour le recouvrement de la principauté du Luxembourg », que « Palliano » se transforme en « Besançon », que le « Banco dei Ricci » devient la « Banque de Lyon », que « S. Domenico » devient « la Trinité ».

Si nous exceptons les modifications que nous venons de citer et quelques autres, nous pouvons dire que la comédie française est une traduction de la pièce originale. En effet les personnages sont les mêmes dans les deux pièces, et ils ont gardé même les noms de leurs modèles, à l'exception de la servante *Cecca* qui change son nom contre celui de *Barbe*, du *ragazzo dello spagnuolo* qui prend le nom de *Farfanique* et du *napolitano* qui se transforme en un *gentilhomme bourguignon* qui intervient sans parler. (1)

(1) Je donnerai aussi pour cette comédie la correspondance des personnages, quoique ce ne soit pas nécessaire après ce que je viens de dire.

*Biagio*, famiglia (= *Blaise*, serviteur); *Fidenzio*, pedante (= *Fidence*, pedant); *M. Lisabetta* (= *Madame Elisabeth*); *Gostanza*, giovane (= *Constance*, jeune dame); *Spinetta*, vedova (= *Spinette*, veuve); *Ceccha*, serva (= *Barbe*, servante); *Aurelio*, giovane (= *Aurelian*, jeune homme); *Spagnuolo*, soldato (= *Espagnol*, soldat), *Ragazzo dello Spagnuolo* (= *Farfanique*, serviteur); *Gherardo*, amico d' Aurelio (= *Gerard*, amy d' Aurelian); *Margherita*, figliuola di *Madama Spinetta* (= *Marguerite*, fille de *Spinette*); *Siro*, servo (= *Siret*, serviteur); *Leonardo*, suo padrone (= *Leonard*, son maistre).

Les scènes elles aussi sont les mêmes dans les deux pièces. (1)

Au premier acte Larivey modifie tout à fait le type du pédant italien. Il dit « *Varium et mutabile femina semper. In lingua Etrusca : « femina è cosa mobil per natura »*, et le pédant français répète la même expression latine, qu' il traduit en français : « *la femme est toujours variable et mobile de nature* ». Le premier dit qu' il n' est « *meno dotto nella Boccaccerole eloquenza che nella ciceroniana* » et veut qu' on lise ses « *cantici, compilati in lingua etrusca* » ; l' autre dit qu' il n' est « *moins docte en la ciceronienne qu' en la françoise éloquence* », et ajoute « lisez les Odes de Fidence, escrites en rime françoise, et vous verrez si je sçay autrement parler que latin ».

Et enfin les deux vers :

Voi ch' auribus arrectis auscultate  
In lingua etrusca il fremito, e il rumore

sont changés par le pédant de Larivey en :

Escoutez tous, d'une ententive oreille  
En vers françois; le bruit et la merveille.

(1) En effet elles se correspondent parfaitement :

*Constance*, I, 1, 2, 3 (*Gostanza*, I, 1, 2, 3).

*Const.*, II, 1, 2, 3, 4 (*Gost.*, II, 1, 2, 3, 4).

*Const.*, III, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (*Gost.*, III, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).

*Const.*, IV, 1, 2, 3, 4, 5 (*Gost.*, IV, 1, 2, 3, 4, 5).

*Const.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (*Gost.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9).

La seconde scène de la traduction est plus courte que celle de Razzi, et la troisième est restée la même chez Larivey.

L'acte II a quatre scènes dans les deux comédies. Larivey a apporté dans les premières scènes des modifications, telles que le *roy* pour le *papa Paulo Caraffa* et d'autres que nous avons déjà citées. La quatrième scène française est une moitié de la scène correspondante italienne; il y a pourtant des modifications.

*Petrarca* et le *certaldese Boccaccio* cèdent leurs places à *Ronsard* et à *Du Bellay*, et *Laura* et *Fiammetta*, les deux inspiratrices des grands écrivains italiens, sont remplacées par *Cassandre*, le soleil des yeux de Ronsard, et par *Olive*, anagramme de M.<sup>lle</sup> Viole, célébrée par du Bellay.

L'auteur italien parle dans sa comédie des deux plus grands écrivains du XIII<sup>e</sup> siècle, Pétrarque et Boccace, et cite *Laura* et *Fiammetta* qui les inspirèrent.

Larivey qui n'a pas parlé de son modèle, cède sa place à l'école de Ronsard et cite le maître souverain.

Dans un de ses voyages, à Blois, il s'éprit de *Cassandre*, c'est-à-dire de *Diane de Talfi*, nièce de M.<sup>lle</sup> de Pré. La passion de Ronsard pour cette jeune fille était une passion à la manière de Pétrarque; « non era amore di petto,

comme dit Carlo del Balzo, era amore di cervello ». (1)

Et Larivey, à juste titre, remplace Pétrarque par Ronsard, parce que le plus grand écrivain français de son époque montre directement l'influence du « cantore di Laura ». En effet tout son effort est de

Apprendre l' art de bien pétrarquiser  
et

De faire un jour à la Toscane voir  
Que notre France, autant qu' elle est heureuse  
A souspirer une plainte amoureuse.

Et dans un autre sonnet, s' adressant à sa  
Cassandre, dit :

Si d' art subtil en te servant je n' use  
L' outil des sœurs pour ta gloire esbaucher  
Qu' un seul Tuscan est digne de toucher  
Ta cruauté soymesme s' en accuse.

Et ailleurs il affirme que le siècle estime les vers toscans, et se plaint qu' il ne possède pas la grâce divine de Pétrarque. Larivey cite encore Du Bellay, le premier poète lyrique de la France, qui fut inspiré en beaucoup de ses vers par la grandeur et par les souvenirs de notre Rome. Ce poète, le plus grand ami de Ronsard, aimait lui aussi les grands écrivains italiens, et dans son *Ode à Madame Marguerite* il dit :

Quel siècle esteindra ta Memoire  
O Boccace ? et quelz durs hyvers  
Pourront jamais seicher la gloire,  
Petrarque, de tes lauriers verds ?

(1) L'Italia nella letteratura francese dalla caduta dell'Impero Romano alla morte di Enrico IV. — Torino, 1905

Larivey voulait montrer à ses concitoyens que Ronsard et du Bellay occupaient dans l'histoire littéraire de la France la même place que Pétrarque et Boccace avaient en Italie.

Comme il connaissait notre littérature, il aimait à faire remarquer aux Français que Ronsard et Du Bellay, qui s'étaient inspirés de nos premiers grands écrivains, les avaient imités en tout : en effet Cassandre et Olive sont les deux inspiratrices des poètes français, de même que Laura et Fiammetta l'avaient été pour Pétrarque et Boccace.

Les « cantic di Fidenzio » et les « Odes de Fidence » du premier acte amènent ici au changement suivant, où même le sens du texte italien est varié.

« Audi Blasio, per poter meglio cantare questi miei felicissimi amori in toscano, non voglio per un pezzo altro studiare che le regole di cantalazio, l'Ancroia, la Trebisonda, la Spagna, il Danese e gli altri così fatti celeberrimi poeti toscani, e particolarmente un libro novamente stampato, che insegna a far sonetti, e altri componimenti ».

Et Fidence de Larivey : « Escoute, Blaise, pour mieux te raconter ces miennes amours en françois, je ne veux pas beaucoup estudier aux livres d'Amadis, en du Bellay, de l'Excellance de la langue françoise, ny encore en

Ronsard, Baïf, Belleau, Desportes et autres ».

Ici Larivey cite les plus grands écrivains de son époque : il a fait mieux que Razzi qui a cité des écrivains peu connus, quoiqu' il les appelle « poeti celeberrimi ».

Les sept scènes du troisième acte de la comédie italienne sont traduites littéralement. Au quatrième acte, deux scènes, la I<sup>ère</sup> et la III<sup>e</sup> sont traduites littéralement, la II<sup>e</sup> et la V<sup>e</sup> sont plus courtes, la quatrième a subi une modification, qui n' est pas tout à fait juste.

Dans l'original on trouve, « E come disse il Burchiello, per dirlo Fiorentinamente :

Innanzi al dì dell'ultima partita  
Hom beato chiamar non si conviene ».

Et dans la traduction Larivey attribue à un français anonyme ce qui est vraiment du poète italien :

Aucun heureux dire ne se peut pas  
Devant le jour de son futur trespas.

Larivey a eu tort ici de ne pas citer les vers de l'auteur italien, et non sans cause, parce qu' il n' avait pas dit qu' il avait imité sa comédie de celle de Razzi.

Au V<sup>e</sup> acte, les scènes sont semblables dans les deux comédies. Mais la seconde scène contient une modification qui a une cause religieuse. Le texte italien renferme une comparaison fort

peu révérencieuse, que la version a soin de transformer :

Biagio, italien, dit : « Ma che farete ?.... Io l' ho pensata : quello che fanno certi preti Franzesi, che a guisa di birboni, come si dice, vengono in Italia. Ai quali, andando attorno con un breviario sucido, basta saper dire : *Ego sum quidem presbiter Gallus*, e non so che altre parolacce così fatte ».

Blaise de la comédie française dit : « Vous ferez ce que font certains personnages, qui en guise de pèlerins, vont de pays en pays, lesquels portant en leur main quelque bréviaire gras et tout usé, se contentent de savoir seulement dire : *Ego sum quidem pauper peregrinus*, sans pouvoir dire autre chose ».

Enfin, à la conclusion de la comédie italienne, là où Blaise licencie le public, en s'excusant de ne pouvoir inviter tout le monde au banquet des noces, Larivey ajoute, toujours dans le but de plaisanter : « Joint aussi que certains outrecuidez, n' ayant que les cheveux rehaussez et un collet bien empesé estendu sur une pecadille, voudraient se mettre à table devant les modestes et honnestes gentilshommes ».

## Le Fidelle

Larivey a peu modifié. Il a supprimé dans son prologue la partie de l'auteur italien que voici. « Questa che voi vedete qui è la città di N., questa la contrada di N., questa la casa di Vittoria, questa di Fedele, quella di Virginia, et quell'altra di Fortunio ». Une autre modification consiste en ce que Larivey attribue à un ami l'aventure galante que Pasqualigo attribue, sans se faire trop d'honneur, à lui-même.

Larivey a gardé les mêmes personnages qui sont dans la comédie italienne : ils ont les mêmes noms, à l'exception du pédant, du capitaine faufaron et de deux servantes. (1)

(1) Les personnages se correspondent ainsi :

*Fedele de' cortesi*, innamorato (= *Fidelle*, amoureux); *Narciso*, servo (= *Narcisse*, son serviteur); *Onofrio*, pedanto (= *M. Josse*, pédant); *Fortunio dei gentili*, innamorato (= *Fortuné*, amoureux); *Renato*, servo (= *René*, son serviteur); *Cornelio*, marito di Vittoria (= *Cornille*, mary de Victoire); *Marcello*, spenditore (= *Marcel* despensier); *Vittoria*, moglie di Cornelio (= *Victoire*, femme de Cornille); *Beatrice*, serva (= *Beatrice*, servante); *Attilia*, serva (= *Blaisine*, servante); *Ottaviano*, padre di Virginia (= *Octavian*, père de Virginie); *Santa*, nutrice (= *Sainte*, nourrisse); *Panfila* (= *Babille*, servante); *Frangipietra*, bravo (= *Brisemur*, soldat); *Medusa*, incantatrice (= *Meduse*, magicienne); *Capitano e sbirri* (= *Capitaine et sergens*).

Peu de modifications même dans les scènes. (1)

Le premier acte a deux modifications : la première consiste dans la suppression partielle de la sixième scène, et la seconde en ce que Larivey attribue à Méduse certaines paroles que Pasqualigo fait dire à Victoire. L'acte II est traduit presque littéralement, à l'exception de deux scènes, la 3<sup>e</sup> et la 15<sup>e</sup>, qui sont abrégées. L'acte III de la comédie française a 11 scènes, tandis que celui du texte en a 13 : le traducteur a groupé la 4<sup>e</sup> qui est un monologue et la 5<sup>e</sup>, et a supprimé la dernière qui n'est pas importante. L'acte IV a subi une seule modification : Larivey abrège la 9<sup>e</sup> scène du texte, qui est un monologue, qu'il ajoute à la scène suivante. Au V<sup>e</sup> acte, les deux premières scènes sont semblables à celles du texte; la troisième a des omissions, les 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> sont traduites littéralement, les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> sont abrégées.

(1) Les scènes se correspondent ainsi :

*Fidelle*, I, 1, 2, 3, 4, 5 (*Fedele*, I, 1, 2, 3, 4, 5), *Fid.*, I, 6 (*Fed.*, I, 6, 7), *Fid.*, I, 7 (*Fed.*, I, 8), *Fid.*, I, 8 (*Fed.*, I, 9).

*Fid.*, II, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 (*Fed.*, II, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16).

*Fid.*, III, 1, 2, 3 (*Fed.*, III, 1, 2, 3), *Fid.*, III, 4 (*Fed.*, III, 4, 5), *Fid.*, III, 5 (*Fed.*, III, 6), *Fid.*, III, 6 (*Fed.*, III, 7), *Fid.*, III, 7 (*Fed.*, III, 8), *Fid.*, III, 8 (*Fed.*, III, 9), *Fid.*, III, 9 (*Fed.*, III, 10), *Fid.*, III, 10 (*Fed.*, III, 11), *Fid.*, III, 11 (*Fed.*, III, 12).

*Fid.*, IV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (*Fed.*, IV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), *Fid.*, IV, 9 (*Fed.*, IV, 9, 10), *Fid.*, IV, 10 (*Fed.*, IV, 11), *Fid.*, IV, 11 (*Fed.*, IV, 12), *Fid.*, IV, 12 (*Fed.*, IV, 13).

*Fid.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (*Fed.*, V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

## Les Tromperies

---

Nous voilà à la dernière production de notre auteur, où il fait un dernier effort pour convaincre le public de son classicisme. « Messieurs, afin que cette docte imitation des anciens et meilleurs poètes comiques vous soit plus agreable, je commenceray par vous en dire le sommaire ».

Et ensuite il traduit l'argument qu' il trouve dans le texte : on voit aisément qu' il oublie ce qu' il avait dit contre les arguments, dans le prologue des *Jaloux*.

Larivey a imité cette comédie des INGANNI de Sechi; et il a omis la première partie du prologue.

Il a transporté la scène d' Italie en France; c' est pour cela qu' Anselmo « mercante genovese che traffica per Levante » devient un « marchand d' Orléans... qui... voyant les troubles s' allumer en France, délibere se retirer en Italie »; en outre, les « Turcs » de la comédie italienne sont remplacés dans la version par les « Huguenots ».

Il a changé les noms de cinq personnages, et il a francisé les autres. La « ruffiana » de Sechi est « Gillette maquerelle » dans la co-

médie française; la *bàlia*, le *facchino*, *Dina-serva*, le *procuratore*, le *notaio* et le *ruffiano* sont supprimés, et *Portia* devient *Susanne* qui ne se montre pas sur la scène. (1)

Il a modifié les scènes, (2) accommodant fort

(1) Les personnages se correspondent ainsi :

*Gostanzo*, giovane innamorato (= *Constant*, amoureux); *Ruffiana* (= *Gillette*, maquereille); *Roberto*, fanciulla vestita da uomo (= *Robert*, fille déguisée en garçon); *Fortunato*, giovane innamorato (= *Fortunat*, frère de *Robert*); *Medico* (= le *médecin*); *Cima*, servitore del medico (= *Adrien*, serviteur du médecin); *Tespa*, servitor di *Gostanzo* (= *Valentin*, serviteur de *Constant*); *Dorotea*, cortigiana (= *Dorothée* courtisane); *Silvestra*, vecchia (= *Silvestre*, vieille); *Massimo* e *Tullio*, vecchi (= *Severin* et *Patrice*, vieillards); *Capitano* (= le *Capitaine*); *Straccia*, servidore del Capitano (= *Bracquet*, serviteur du Capitaine); *Ranieri* e *Anselmo*, vecchi (= *Regnier* et *Anselme*, vieillards); *Moglie del medico* (= la *femme du médecin*); *Lionella*, matrona (= *Lyonnelle*, servante)

(2) Les scènes se correspondent ainsi :

*Tromperies*, I, 1 (*Inganni*, I, 1, 2, 3), *Tromp.*, I, 2 (*Ing.*, I, 4, 5, 6), *Tromp.*, I, 3 (*Ing.*, I, 7, 8), *Tromp.*, I, 4 (*Ing.*, I, 9), *Tromp.*, I, 5 (*Ing.*, I, 10).

*Tromp.*, II, 1 (*Ing.*, II, 1, 2), *Tromp.*, II, 2 (*Ing.*, II, 3), *Tromp.*, II, 3 (*Ing.*, II, 5), *Tromp.*, II, 4 (*Ing.*, II, 6), *Tromp.*, II, 5 (*Ing.*, II, 7, 8), *Tromp.*, II, 6 (*Ing.*, II, 9), *Tromp.*, II, 7 (*Ing.*, II, 10, 11), *Tromp.*, II, 8 (*Ing.*, II, 12), *Tromp.*, II, 9 (*Ing.*, II, 13), *Tromp.*, III, 1 (*Ing.*, III, 1, 2), *Tromp.*, III, 2 (*Ing.*, III, 3), *Tromp.*, III, 3 (*Ing.*, III, 6), *Tromp.*, III, 4 (*Ing.*, III, 8), *Tromp.*, III, 5 (*Ing.*, III, 10).

*Tromp.*, IV, 1 (*Ing.*, IV, 1), *Tromp.*, IV, 2 (*Ing.*, IV, 2, 3), *Tromp.*, IV, 3 (*Ing.*, IV, 5), *Tromp.*, IV, 4 (*Ing.*, IV, 7), *Tromp.*, IV, 5 (*Ing.*, IV, 8), *Tromp.*, IV, 6 (*Ing.*, IV, 11), *Tromp.*, IV, 7 (*Ing.*, IV, 7).

*Tromp.*, V, 1 (*Ing.*, V, 1), *Tromp.*, V, 2 (*Ing.*, V, 2, 3), *Tromp.*, V, 3 (*Ing.*, V, 4), *Tromp.*, V, 4 (*Ing.*, V, 6), *Tromp.*, V, 5 (*Ing.*, V, 7, 8), *Tromp.*, V, 6 (*Ing.*, V, 9), *Tromp.*, V, 7 (*Ing.*, V, 10), *Tromp.*, V, 8 (*Ing.*, V, 11), *Tromp.*, V, 9 (*Ing.*, V, 12), *Tromp.*, V, 11 (*Ing.*, V, 14).

bien la pièce originale. Il n'aime pas les monologues : en effet, au premier acte il groupe trois scènes (I, II, III, dont la 1<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> sont des monologues) en une; il groupe aussi la IV<sup>e</sup> la V<sup>e</sup> et la VI<sup>e</sup> et fait la 2<sup>e</sup> de sa comédie, et même la VII<sup>e</sup> et la VIII<sup>e</sup> pour produire la 3<sup>e</sup> de la pièce française. Les deux dernières sont traduites littéralement.

Au second acte Larivey supprime la 4<sup>e</sup> scène et donne neuf scènes, tandis que la pièce originale en contient treize. Ici le traducteur groupe les monologues de son modèle. La 5<sup>e</sup> scène du texte subit une légère modification vers la fin, et la scène X aussi, parce que Larivey attribue à Silvestre ce que Sechi fait dire à l'entremetteuse.

Le troisième acte de la comédie de Sechi contient dix scènes, celui de Larivey en a seulement cinq : il omet trois scènes (V, VII, IX) qui sont contraires à la décence. Dans cet acte Larivey a un monologue dans la scène III, qui correspond à la scène VI de l'original.

Ici, comme quelquefois ailleurs, Larivey garde le monologue de son texte.

Au IV<sup>e</sup> acte, Larivey a sept scènes, tandis que celles de Sechi sont au nombre de douze : quatre scènes sont supprimées (IV, VI, IX, X), la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> sont groupées. Il a supprimé le parasite qui dans la comédie de Sechi joue un

rôle bien secondaire. Larivey abrège en outre quatre scènes (II, III, IV, XII).

Au dernier acte Larivey supprime deux scènes, la cinquième et la treizième qui ne sont pas intéressantes, et groupe la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 8<sup>e</sup>.

La comédie italienne est pleine de proverbes en vers. Larivey aurait pu les supprimer, mais il les a gardés presque tous dans sa traduction.

Il les a traduits en vers et y a apporté de légères modifications qui n'ajoutent rien d'important.

# Conclusion

---

Il est certain que notre auteur avait saisi le genre de la vraie comédie, dont il a tâché d'observer les règles. La langue du théâtre de Larivey est en général celle du XVI<sup>e</sup> siècle, mais il faut considérer que les italianismes abondent: c'est qu'il voulait montrer aux Français qu'il connaissait aussi la langue de ses aïeux.

L'intrigue des comédies est divertissante et acquiert un développement nouveau: l'amour en est toujours le thème principal; il n'y a pas de véritables types, mais on y rencontre des caractères bien dessinés et bien tracés.

Notre auteur ne manquait pas d'imagination, et il a bien réussi à fondre, quelquefois, plusieurs comédies pour en composer une des siennes. Les changements qu'il a faits ne sont tout à fait réels, et ils consistent dans l'omission de dialogues et de scènes. Cependant quelquefois, au lieu d'abrégé, et d'omettre des discours inutiles, il ajoute à l'original quelque chose qui est dû à sa plume. Mais le plus grand changement de Larivey consiste dans la division des scènes. Ces modifications étaient faites sans doute pour faire de l'effet et pour éviter les fréquents abandons de la scène.

Les auteurs italiens commencent ou finissent une scène avec un ou plusieurs acteurs; ce fait constitue chez Larivey une division de scène: voilà la différence entre lui et ses modèles.

Il a supprimé quelquefois des personnages pour rendre le dialogue plus vif et plus alerte: ces personnages, et la plupart ce sont des femmes, sont inutiles à l'intrigue.

Au seizième siècle, et précisément à l'époque où notre Larivey écrivait ses comédies, les femmes ne paraissaient pas encore sur la scène: voilà pourquoi notre auteur s'en passait aisément.

On trouve dans le théâtre de Larivey les expédients les plus audacieux, les déguisements les plus étranges, les reconnaissances les plus étonnantes: tout se fond, dit M. Toldo, dans ce grand creuset, d'où sortira, sous d'autres formes et avec des éléments nouveaux, le génie comique du dix-septième siècle.

Nous avons vu comment Larivey a conduit sa traduction: voyons maintenant ce qu'on a dit de son œuvre.

Jannet exprime son jugement par ces mots: « Larivey ne composoit pas et ne traduisoit pas: il arrangeoit. Il prenait la plan d'une pièce, et le modifioit à sa fantaisie; il changeoit le lieu de la scène, souvent le nom des personnages, les événements, de manière à rendre les

pièces intéressantes pour le public françois. Parfois il supprimoit des scènes et des rôles, surtout des rôles des femmes: il ajoutoit rarement. Quant au dialogue, il le traduisoit presque toujours fidèlement, en ayant soin cependant de le franciser autant que possible, tirant grand parti pour cela des locutions proverbiales et populaires ». (1)

Alphonse Royer (2) n'est pas d'accord avec Jannet; il dit que Larivey n'a aucun mérite d'originalité, parce qu'il reproduit « presque toujours mot à mot le texte italien de son modèle ». Il renvoie aussi au théâtre italien « tous les éloges si légèrement donnés à ce prétendu précurseur de Molière ».

Il y a de l'exagération dans les mots de Royer; Larivey n'est pas tout à fait un traducteur, il a des mérites; nous l'avons vu en examinant les nouveautés qu'il a apportées à ses prédécesseurs italiens.

Émile Chasles, dans la *Comédie de France au XVI<sup>e</sup> siècle*, rapporte les opinions de la critique. « Tour à tour, dit-il, elle a fait de Larivey un écrivain original et fécond ou un simple copiste des Italiens..... Il est exact de dire que ces deux opinions, exclusives l'une de

(1) Avertissement au tome V.

(2) **Royer**, Histoire Universelle du théâtre, II, p. 109.

l'autre, sont également fondées. Pour le fond et le sujet de ses pièces, pour le plan et le tissu, Larivey n'est rien moins qu'inventeur : il s'empare d'une comédie italienne et l'habille sans scrupule en comédie française ».

Quant à nous, nous l'avons déjà dit : Larivey n'est pas un inventeur, ni non plus un traducteur.

Il a cependant le mérite d'avoir su bien adapter l'imitation de la comédie italienne au juste milieu de la bourgeoisie française et d'avoir été le vrai précurseur de Molière.

Son plus grand mérite est dû au style : par là il est un écrivain original, et il crée en France une langue comique.

Avec une grande facilité, après s'être emparé de la langue de Rabelais, il se fit un style vif et énergique, où l'on sent le sarcasme du gamin florentin et la médisance et le scepticisme à fleur de peau du badaud parisien.

## Ouvrages consultés

---

**Baschet, Armand.** — Les Comédiens italiens à la Cour de France. Paris, E. Plon et C.<sup>ie</sup>, 1882.

**Brunetière, Ferdinand.** — Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris, Ch. Delagrave, 1907.

**Chasles, Émile.** — La Comédie en France au seizième siècle. Paris, Librairie Académique de Didier, 1862.

**Comédies italiennes.** — L'indication des éditions consultées se trouve à la fin du chapitre III.

**D'Ancona, Alessandro.** — Origini del teatro italiano. Torino, Lœscher, 1885.

**Del Balzo, Carlo.** — L'Italia nella letteratura francese dalla caduta dell'Impero Romano alla morte di Enrico IV. Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1905.

**Doumic, René** — Histoire de la littérature française. Paris, Delaplane, 1907.

**Doumic, René.** — Conférence sur les *Esprits*. (Revue des cours et conférences, 27 mai 1893).

**Dubois J.** — A propos d'une comédie de P. Larivey. *Mémoires de la société académique de l'Aube*, 3<sup>e</sup> série, t. XXXIX, Troyes, 1902.

**Faguet, Émile.** — La tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Welter, éditeur, 1897. (2<sup>e</sup> édition).

**Flamini, Francesco.** — Il Cinquecento. Milano, 1902.

**Fournier, E.** — Théâtre français au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, Vol. I, Paris, 1871.

**Gaspary, Adolfo.** — Storia della letteratura italiana, t. II. Torino, Lœscher, 1891.

**Gentile, Giovanni.** — Delle Commedie di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca. Pisa, Nistri e C., 1896.

**Graf, Arturo.** — Attraverso il 500. Torino, Lœscher, 1888.

**Grosley.** — Oeuvres inédites, publiées par Patris-Debreuil. Paris, 1812.

**Lanson, Gustave.** — Histoire de la littérature française. Paris, Hachette et C.<sup>le</sup>, 1898 (5<sup>e</sup> édition).

**Macgillivray, John.** — Life and works of Pierre Larivey. Leipzig, printed by Frankenstein and Wagner, 1889.

**Magnin, Charles.** — Les commencements de la Comédie italienne en France (Revue des deux Mondes, 15 décembre 1847).

**Moland, Louis.** — Molière et la Comédie Italienne. Paris, Didier, 1867.

**Parfaict (Frères).** — Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu' à présent avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs Pièces, et des Notes historiques et critiques. Tome troisième. Paris, P. G. Le Mercier, 1745.

**Péschier, A.** — Anciens écrivains comiques français : Cyrano, Larivey. *Herrig's Archiv*, 1847, t. IV.

**Petit de Julleville.** — Histoire de la langue et de la littérature française, tome III. Paris, Colin, 1897.

**Petit de Julleville.** — Le théâtre en France, sixième édition. Paris, Colin, 1906.

**Picot, E.** — Pierre Gringoire et les comédiens italiens. Paris, 1878.

**Rathery.** — Influences de l'Italie sur les lettres françaises. Paris, 1853.

**Rigal, Eugène.** — Les personnages conventionnels de la Comédie au XVI<sup>e</sup> siècle (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1897).

**Royer, Alphonse.** — Histoire universelle du théâtre, Paris, 1869.

**Salza Abd-El-Kader.** — Delle Commedie di Lodovico Dolce. Melfi, Liccione, 1899.

**Sainte-Beuve.** — Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1907.

**Spingarn, J. E.** — La Critica letteraria nel Rinascimento. Traduzione italiana del dott. Antonio Fusco e prefazione di B. Croce. Bari, Laterza e figli, 1905.

**Toldo, Pietro.** — Études sur le théâtre comique français du moyen-âge et sur le rôle

de la nouvelle dans les farces et dans les comédies. (*Studi di Filologia romanza*, fascicolo 25). Torino, Lœscher, 1902.

**Toldo, Pietro.** — La Comédie française de la Renaissance. (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1897, 1898, 1899 et 1900).

**Toldo, Pietro.** — La lingua nel teatro di Pierre Larivey. Imola, Galeati, 1896.

**Viollet Le Duc.** — Ancien théâtre français, t. V, VI, VII. Paris, P. Jannet, 1855.

**Vogel, J.** — Der syntaktische Gebrauch der Tempora und Modi bei Pierre de Larivey im Zusammenhang der historischen französischen Syntax. *Romanische Studien*, Bonn, octobre 1880, t. XVIII.

**Wenzel, Guido.** — Pierre de Lariveys Komödien und ihr Einfluss auf Molière. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litt.* 1889, vol. LXXXII.



**Vu : Lyon, le 24 juin 1909**  
**Le doyen de la Faculté des**  
**Lettres de l'Université de**  
**Lyon.**

**L. Clédat**

**Vu et permis d'imprimer**  
**Le 25 juin 1909**  
**Le Recteur de l'Académie**  
**Président du Conseil de**  
**l'Université de Lyon.**  
**Joubin**







